

Florin Şindrilaru
Gheorghe Crăciun
(coordonatori)

Mari teme literare

dicţionar-antologie de texte
pentru clasa a IX-a



Coordonatori

Florin ŞINDRILARU Gheorghe CRĂCIUN

MARI TEME LITERARE

Dicţionar-antologie de texte pentru clasa a IX-a

ediţia a II-a, revizuită

ARGUMENT

Implicată activ în noua problematică didactică impusă de reforma generală a învăţământului românesc, Editura PARALELA 45 a lansat în ultimii ani câteva proiecte editoriale ce îşi propun să vină – graţie unor noi strategii şi metodologii educative – în sprijinul formării elevilor şi al muncii profesorului la catedră. Unul dintre aceste proiecte se materializează în lucrarea de faţă, utilă atât pentru elevi, cât şi pentru profesori, dar deschisă şi spre interesul altor categorii de cititori dornici de a se familiariza cu aspectele specifice ale literaturii. Fiind un dicţionar-antologie, *Mari teme literare* este o lucrare masivă care are ca sistem de referinţă noua programă de limba şi literatura română pentru clasa a IX-a, ciclul inferior al liceului.

Autorii lucrării – cadre universitare şi profesori de liceu – au pornit de la constatarea că această nouă programă (şi manualele aferente) reprezintă, la noi, o schimbare fundamentală de viziune asupra educaţiei estetice, literare şi lingvistice în cadrul ciclului mediu de învăţământ. Dincolo de toate micile scăpări, inadvertenţe şi excese ale acestei noi viziuni, ea trebuie salutată ca un eveniment didactic şi pedagogic cu consecinţe benefice.

Realizarea cea mai importantă a noii programe constă în faptul că de acum înainte interesul elevilor pentru literatură nu mai este blocat într-o zonă de texte dificile, lipsite de atractivitate şi aparţinând unor perioade revolute ale culturii noastre. Munca la catedră a arătat de-a lungul timpului, şi cu mai multă pregnanţă în ultimii ani, că aceste texte (aparţinând mai degrabă istoriei noastre culturale decât literaturii propriu-zise) nu au darul de a stârni – în rândul elevilor – gustul pentru lectură şi interesul pentru creaţia literară. Studiul amănunţit, în manieră cronologică, al literaturii noastre vechi şi premergătoare epocii marilor clasici s-a dovedit astfel lipsit de eficienţă. În fond, un tânăr care termină liceul nu trebuie să fie un specialist în istoria literaturii române, cu toate epocile, perioadele şi curentele ei, mai mult sau mai puţin importante, ci un cunoscător al marilor ei realizări şi – cu mult mai important poate – un om format pentru lectură, sensibilizat în faţa creaţiei verbale, ştiind să preţuiască darurile cărţii (de la cele de natură ficţională la cele pur informative) şi să profite de ele în complexul proces al formării propriei personalităţi. Cantonarea strictă în spaţiul literaturii române a reprezentat – până la apariţia noii programe – un alt neajuns, pentru că el deschidea calea izolării şi autismului cultural, a mentalităţilor localiste şi provinciale şi a lipsei de permeabilitate faţă de alte culturi şi spaţii literare.

Toate aceste neajunsuri au dispărut acum şi de la vechiul criteriu cronologic în abordarea literaturii s-a trecut la un criteriu tematic. Aria de selecţie a textelor a fost enorm lărgită spre fenomene literare de ultimă oră, spre spaţiul interferenţei artelor şi spre diversitatea operelor din literatura universală. O examinare atentă a structurii noii programe arată faptul că ea e orientată de un criteriu tematic ce încearcă să respecte două exigenţe: importanţa temelor şi accesibilitatea lor pentru elevi. Practic, autorii de manuale, profesorii şi cei interesaţi de proiectarea unor lucrări didactice auxiliare au de data aceasta în faţă o parte din marile teme literare ale literaturii dintotdeauna, ilustrate cu texte de o mare diversitate, şi lăsând deschisă calea oricăror alte propuneri. Tocmai această constatare a declanşat proiectul lucrării de faţă care e organizată pe temele propuse de noua programă şcolară. Lipsesc din cuprinsul ei şi fireşte şi din cuprinsul dicţionarului nostru unele teme mari ca: natura şi cosmosul, moartea, divinitatea, absolutul. Ele vor putea completa, într-un viitor apropiat, volumul de faţă şi în felul acesta toţi cei interesaţi vor putea avea la dispoziţie o viziune cvasicompletă asupra marilor teme ale literaturii. Viziunea propusă de noi e una de tip didactic, ceea ce face ca această lucrare să devină un fel de *manual virtual pentru toate preferinţele.*

Câteva date despre caracteristicile lucrării noastre şi rolul ei de instrument de lucru sunt în continuare necesare. Lucrarea se adresează deopotrivă adolescenţilor care păşesc în prima clasă de liceu, tinerilor care se confruntă cu exigenţele examenului de bacalaureat şi admitere, dar şi colegilor profesori, în condiţiile în care, prin apariţia manualelor alternative, manualul unic şi-a pierdut atributul de instrument instituţionalizat şi exclusivist în formarea elevului. Principala orientare privind conţinutul dicţionarului a fost dată, cum am arătat, de programa şcolară pentru clasa a IX-a emisă de Ministerul Educaţiei şi Culturii, care la nivelul selecţiei textelor şi autorilor a fost însă îmbogăţită simţitor, atât în sectorul literaturii române, cât şi în sectorul literaturii universale.

Denumirea de dicţionar-antologie exprimă intenţia autorilor de a pune la dispoziţia elevilor şi colegilor profesori şi citate substanţiale din operele literare aduse în discuţie – în cazul poeziei, textele fiind reproduse în întregime –, pentru ca acestea să constituie un real prilej de discuţii şi confruntări de opinii, la orele de studiu sau în afara lor. Fragmentele şi textele antologate sunt puternic susţinute de date informative, rezumate, sugestii interpretative, teme didactice de lucru, trimiteri bibliografice, punând astfel la dispoziţia celor interesaţi un instrumentar complex şi adecvat, adus, din toate punctele de vedere, la zi.

Lucrarea oferă, în spirit creativ, chei de descifrare a semnificaţiei textelor, dar şi probleme de reflecţie, înlesnind viziunea personală, novatoare şi participativă a celor care se folosesc de ea în activitatea lor şcolară sau extraşcolară. Rezultat al muncii unui colectiv destul de mare de autori, dicţionarul nostru încearcă să propună un model unitar de abordare a materiei selectate, cu decupaje „tehnice" în substanţa fiecărui articol, care să uşureze orientarea în cuprinsul lucrării şi utilizarea ei efectivă. N-am vrut, cu toate acestea, să propunem o lucrare didactică monotonă, plictisitoare şi lipsită de inedit. Un mare câştig al dicţionarului nostru se

află – dacă nu ne înşelăm – în varietatea perspectivelor de abordare a temelor vizate – de la stilul problematizant la cel laconic, de la cel ludic la cel incitant, de la cel solilogic la cel participativ. Personalitatea autorilor articolelor e prezentă în conţinutul lor fără stridenţe subiective, cu o firească discreţie.

În elaborarea lucrării noastre am acordat o atenţie deosebită dimensiunii sale iconografice. Am vrut să alungăm din suprafaţa paginilor stereotipia semnelor alfabetice şi o anume plictiseală didacticistă şi am căutat să ilustrăm fiecare capitol cu elemente vizuale care să se constituie ele însele într-un tip de educaţie estetică şi culturală. De aceea în cuprinsul lucrării noastre cei interesaţi vor întâlni şi reproduceri după mari opere de artă, şi imagini înfăţişând monumente, spaţii de învăţământ şi cultură şi lăcaşe de cult, şi desene aparţinând unor mari scriitori, şi multe din lucrările statuare de referinţă ale artei plastice greco-romane. Selecţia materialului ilustrativ a presupus o serioasă muncă de documentare; repartizarea în capitole a imaginilor urmăreşte, şi ea, o strategie formativă deloc întâmplătoare. Sperăm însă că intenţiile noastre vor fi vizibile de la bun început pentru fiecare caz în parte. Dicţionarul de faţă încearcă astfel să se constituie şi într-un *virtual manual de educaţie vizuală pentru toate vârstele*, dar termenul de manual, în accepţia noastră, nu implică – cum se poate vedea – îmbâcseala şi crisparea „educaţională".

În sfârşit, o ultimă observaţie finală: la noi, în spaţiul literaturii de informaţie, dicţionarele de teme literare sunt ca şi absente, în ciuda incontestabilei lor utilităţi. Fără pretenţii exhaustive şi orientată preponderent spre cerinţe didactice, lucrarea noastră încearcă să contureze un teren de cercetare lipsit încă de o tradiţie. Nu ne îndoim că ea este o carte absolut necesară care se adresează în fapt tuturor vârstelor şi categoriilor socio-umane, fiind un instrument de lucru de un larg interes.

Coordonatorii lucrării

ADOLESCENȚA

Pentru un scriitor, adolescenţa reprezintă, probabil, cea mai provocatoare temă literară. Provocatoare prin spectaculozitatea ei temperamentală, tema e altfel complicată. Dificultatea temei nu constă atât în imposibilitatea de a fixa în scris o evanescenţă psihică şi corporală, cum este adolescenţa, cât în incertitudinea ontologică a acestei vârste. Adolescenţa e mai degrabă o stare (din care de cele mai multe ori conştiinţa vârstei lipseşte) a unor metamorfoze rapide, surprinzătoare, prin care din copil fiinţa umană devine, cum se spune, om, adică un individ cât de cât structurat ca personalitate. Vârstă a pubertăţii fiziologice, vârstă a sângelui învolburat, deci a tuturor revoltelor, complexelor, timidităţilor şi orgoliilor, adolescenţa e, înainte de toate, o vârstă a formării. În adolescenţă se scriu jurnale intime sincere şi naive, patetice şi orgolioase, se proiectează lucruri imposibile. În adolescenţă se fuge de acasă, se pleacă pe mări şi oceane cu „corabia beată“ *a imaginaţiei. În adolescenţă se scriu poezii şi scrisori de adio, dedicaţii cu cuţitul pe coaja copacilor, romane de dragoste la persoana I, epopei ale inimii şi odisei ale suferinţei sau plictisului de viaţă. În adolescenţă individul uman e încă o* fiinţă *genuină, el încă nu a trecut la statutul de* persoană *şi nu şi-a tras încă pe chip masca de reacţii-şablon a existenţei sociale.*

Iată-ne în faţa unei vârste lirice, de comuniune cu energiile şi melancoliile naturii (Eminescu – Fiind băiet păduri cutreieram*), de descoperire a interiorităţii profunde (Proust –* În căutarea timpului pierdut*), iată-ne în faţa iubirii unice şi irepetabile, care întotdeauna sfârşeşte cu o dramă sau o dezamăgire (Alain-Fournier –* Cărarea pierdută*), iată-ne în faţa unei naivităţi şi prospeţimi a sensibilităţii care transformă totul în mirific, chiar în sentimentalitate mirifică (Ionel Teodoreanu –* La Medeleni*). Vârstă a narcisismului tineresc şi a împotrivirii la tot ceea ce înseamnă dogmă, regulă, încremenire, adolescenţa se opune lumii maturilor şi mai ales ea se opune dictaturii* „bătrânicioşilor“ *(cum ar spune Simona Popescu, o tânără scriitoare de azi obsedată de adolescenţă), convenţiilor sociale, stereotipiilor didactice. Ea se revoltă împotriva părinţilor obosiţi de viaţă şi aruncându-şi povara neîmplinirilor asupra propriilor copii. Ea înseamnă revolta pură, inexplicabilă, încântată de superbia ei tinerească (Salinger –* De veghe în lanul de secară*).*

Literatura a înţeles, deşi nu foarte de timpuriu, toate aceste coordonate şi le-a tratat ca atare. De altfel, numele şi titlurile amintite mai sus sunt ilustrative, convingătoare. Adolescenţa e o vârstă a afectelor frustrate, chiar şi a cinismului şi iresponsabilităţii, a „oracolelor“ *şi dorinţei de aventură, dar şi a încrâncenării în orgoliu şi idealism. Sunt trăsături ale omului în formare asupra cărora literatura nu s-a aplecat cu atenţia cuvenită încă de la începuturile ei. Copilul şi adolescentul sunt în cultura europeană de până la romantism obiect de educaţie, terenuri umane gândite ca simple deschideri spre o rapidă maturizare. Adolescentul şi tânărul îl reprezintă pe ucenic sau pe învăţăcel. Adolescentul este imatur prin definiţie. El este imaturul, omul care învaţă să devină om. Jean-Jacques Rousseau încă mai privea lucrurile astfel. Abia de la romantici încoace copilul şi adolescentul încep să intereseze ca nişte entităţi în sine.*

Tinerețea și genialitatea se cheamă una pe alta, pentru că ele sunt legate de două absoluturi: frumusețea și cunoașterea. Răzvrătirea titanului romantic nu este a bărbatului, ci a unui tânăr demonic ce încă mai posedă acea inconștiență și libertate în stare să riște totul. Sărmanul Dionis, personajul lui Eminescu, e un student sărac, un marginal neintegrat social, obsedat de absolutul cunoașterii și al frumuseții, un emul al lui Dumnezeu. Un Rimbaud trăind în secolul al XVII-lea și manifestându-se ca atare, în lumea de dogme neoclasiciste a lui Boileau, ar fi astăzi de neconceput. Un anarhist al vârstei imature precum Holden Caulfield, personajul lui Salinger, n-ar avea ce să caute în Atena lui Platon, unde efebul e, în principiu, o natură spiritual informă, care abia așteaptă să devină, pe lângă idealul de frumusețe și bărbăție pe care-l întruchipează, un înțelept.

Adolescența ca vârstă problematică și ca tip specific de sensibilitate e o descoperire a modernității. Există un „infern" al adolescenței ca stare favorabilă experiențelor deviante (I. Negoițescu – Straja Dragonilor, *Robert Musil –* Rătăcirile elevului Törles*) și cruzimii împinse până la diabolic (William Golding –* Împăratul muștelor*), dar există, în aceeași măsură, și purgatoriul ei. Adolescența, care se simte întotdeauna în stare de incompletitudine, e o vârstă a edenului promis, mai ales a edenului culturii. Acum ai vrea să citești totul, să cunoști totul, să refaci întreaga istorie a cunoașterii, acum îți lansezi proiectele culturale cele mai fantastice, acum poți face experiența primelor depravări și a primelor încercări ascetice. Tânărul Mircea Eliade (*Romanul adolescentului miop*) e, în acest sens, un personaj exemplar. Adolescentul e într-adevăr un miop, în măsura în care el simte nevoia să vadă totul de la cea mai mică distanță posibilă, să absoarbă totul în mintea și sensibilitatea lui, cu acel egoism specific naturilor care se izolează de lume pentru a-i cerceta pe cont propriu tainele. Titu Maiorescu, tânărul personaj din jurnal, e un Eliade* avant la lettre. *Și chiar dacă adolescentul Eliade e un îndrăgostit de personalitatea lui Hasdeu, raționalismul său e unul pragmatic, lipsit de aură fantastă, cu toate că orientat spre mit și mister. Prin marile sale aspirații și ambiții, adolescentul Mircea Eliade ar vrea să fie un nou întemeietor de cultură, un Maiorescu al perioadei interbelice românești.*

Adolescența e cea mai scurtă vârstă a omului, o vârstă a splendorii și a tuturor promisiunilor. Iată de ce statuaria greacă (prin care și ilustrăm aici tema noastră) a știut, înainte de toate, să smulgă din efemer siluete de tineri și tinere în care se află ascunse toate dramaticele virtualități ale devenirii. Devenirea, un fenomen față de care omul devine de la un moment dat încolo conștient – aceasta e problema și ea rămâne, în orice timp istoric ne-am afla. Nostalgia copilăriei e blândă și senină, cea a adolescenței e furtunoasă, învolburată, neîmpăcată cu sine, stârnind mari neliniști interioare. Ai vrea mereu să te reîntorci la acea vârstă plină de strălucire în care nu ești încă femeie și nu ești încă bărbat, și resimți această condiție ca pe o favoare unică și ca pe o frustrare fundamentală. Literatura permite această reîntoarcere, în viziuni de mare forță modelatoare (Giovanni Papini, Mircea Eliade, Tolstoi, James Joyce, Simone de Beauvoir, Marin Preda). Mai mult decât atât, ea știe să facă din adolescență o prezență, o temă consumată, cu toate implicațiile ei inefabile, în propriul ei prezent.

(Gh. C.)

Ilustrăm acest capitol prin imagini reprezentând cultura Greciei antice.

Mihai EMINESCU

Fiind băiet păduri cutreieram

AUTORUL ŞI OPERA SA



Născut la 15 ianuarie 1850 la Botoşani, Mihai Eminescu este poet, prozator şi publicist. Este al şaptelea dintre cei unsprezece copii ai căminarului Gheorghe Eminovici, descendent al unei familii de ţărani din nordul Moldovei, şi al Ralucăi, din familia micilor boieri Juraşcu. Copilăria şi-o petrece la Ipoteşti; înscris la „Nazional Hauptschule" din Cernăuţi, în clasa a treia (1858), absolvă şcoala primară în 1860; urmează apoi „K.K. Ober Gymnasium" din Cernăuţi. Nesuportând rigorile disciplinei şcolare, fuge de la şcoală şi se întoarce la Ipoteşti; revine la gimnaziu – ca privatist –, dar este tentat mereu de noi evadări. În 1864 este copist la Tribunalul din Botoşani, după ce în primăvară părăsise Cernăuţii urmând trupa Fanny Tardini-Vlădicescu. Fascinaţia pe care o va exercita asupra sa lumea teatrului rămâne constantă. Încearcă, intermitent şi fără succes, să recupereze examenele pierdute. Moartea, în 1866, a profesorului său Aron Pumnul îi prilejuieşte debutul cu poezia *La mormântul lui Aron Pumnul* (în broşură). În 25 februarie 1866 debutează la „Familia" cu poezia *De-aş avea*, primită cu entuziasm de Iosif Vulcan, directorul revistei, care îi şi schimbă numele din Eminovici în Eminescu. Părăsind Bucovina, peregrinează prin Transilvania (Sibiu, Blaj), încercând să-şi completeze studiile liceale; este interesat să culeagă material etnografic şi să vadă locuri legate de evenimente cruciale din istoria românilor. Jurnalul lui Toma Nour – personajul din *Geniu pustiu* – păstrează ecoul acestor preocupări. În toamna lui 1866 ajunge în Muntenia, unde e sufleor şi copist în trupele lui Iorgu Caragiale (1866 – 1868), Mihail Pascaly (1868), apoi la Teatrul Naţional din Bucureşti, până când tatăl său îl trimite pentru studii la Viena, deşi situaţia studiilor gimnaziale este neclarificată. La Viena (1869 – 1872) audiază cursurile de filosofie ale lui R. Zimmermann şi Th. Vogt, cursuri de limbi romanice, medicină, economie politică, citeşte filosofie, se iniţiază în ştiinţe (matematică, fizică), este membru activ al Societăţii „România Jună" şi leagă câteva prietenii de durată (cu Ioan Slavici şi Veronica Micle). După o perioadă de colaborare la „Familia", aderă la „Junimea" din Iaşi şi începe colaborarea la revista „Convorbiri literare" (primele poezii trimise sunt *Venere şi Madonă*, *Epigonii*, *Mortua est!* – 1870 – 1871). Titu Maiorescu îl va numi „poet în toată puterea cuvântului" – începe o nouă etapă în activitatea literară a lui Eminescu şi deopotrivă în istoria poeziei româneşti: poetica paşoptistă este asimilată şi înlocuită cu un registru liric structural diferit, care poartă, de pe acum, semnele constitutive ale „eminescianismului". În 1872, poetul se întoarce în ţară. Dorind pentru el o carieră universitară, Titu Maiorescu îl determină să-şi continue studiile la Berlin, cu o bursă

acordată de „Junimea". Între anii 1872 şi 1874 urmează, la Universitatea din Berlin, cursuri de filosofie (ţinute de Zeller, Dühring, Althaus), istorie (Lepsius), limba sanscrită şi mitologie comparată. Nu-şi finalizează studiile şi nu-şi ia doctoratul. Reîntors la Iaşi, este numit director al Bibliotecii Centrale (1874). Funcţionează apoi ca profesor la Institutul Academic fondat de „Junimea" şi ca revizor şcolar (1875 – 1876 – perioadă când îl cunoaşte pe Ion Creangă, cu care leagă o prietenie trainică). Anii petrecuţi în Iaşi stau sub semnul participării la şedinţele „Junimii", al prieteniei cu Creangă şi al iubirii pentru Veronica Micle. Din 1877 se stabileşte la Bucureşti şi lucrează ca redactor la ziarul „Timpul" (alături de Ioan Slavici şi I.L. Caragiale). Sunt şase ani de epuizantă activitate jurnalistică, la capătul căreia se declanşează boala (1883) ce pare să fi marcat destinul tragic al Eminovicilor. În 1883 Titu Maiorescu îngrijeşte ediţia princeps a *Poeziilor* autorului şi dezvăluie culturii româneşti fenomenul Eminescu şi totodată posibila perspectivă a influenţei modelatoare pe care o va exercita asupra limbajului liricii româneşti a secolului XX. Mihai Eminescu se stinge din viaţă la 15 iunie 1889, la Bucureşti, după o perioadă de lungă agonie, cu răstimpuri de luciditate şi de conştiinţă dureroasă a bolii.

PREZENTAREA TEXTULUI

Scrisă în 1878, dar publicată postum, poezia *Fiind băiet păduri cutreieram* surprinde un episod din perioada adolescenţei eului poetic.



Efebul de la Maraton.
Cca 340-300 î.Hr.

Discursul la persoana I, marcă a subiectivităţii, este construit cu verbe la timpuri trecute, semn al unor întâmplări terminate. Tinereţea este o vârstă magică, identificată (ca şi copilăria) cu vârsta mitică a umanităţii, în care ruptura dintre om şi univers nu s-a produs.

Astfel, eul poetic se identifică cu spiritul pădurii: *„Fiind băiet păduri cutreieram / Şi mă culcam ades lângă izvor, / Iar braţul drept sub cap eu mi-l puneam, / S-aud cum apa sună-ncetişor: / Un freamăt lin trecea din ram în ram / Şi un miros venea adormitor. / Astfel ades eu nopţi întregi am mas, / Blând îngânat de-al valurilor glas*". Tabloul vizual şi auditiv este realizat printr-o acumulare a detaliilor care accentuează lentoarea mişcărilor. Într-o natură paradiziacă, lipsit de griji, ocrotit de lună, divinitate astrală nocturnă, adolescentul se lasă cuprins de magia cântecului pădurii şi intră în lumea visului şi a basmului: *„Răsare luna-mi bate drept în faţă: / Un roi din basme văd printre pleoape, / Pe câmpi un văl, de argintie ceaţă, / Sclipiri pe cer, văpaie preste ape, / Un bucium cântă tainic cu dulceaţă / Sunând din ce în ce tot mai aproape... / Pe frunze-uscate sau prin naltul ierbii / Părea c-aud venind în cete cerbii*".

În felul acesta evenimentele poetice se preschimbă într-o poveste, tipic romantică, în care timpul real îşi pierde tăria, făcând loc fantasticului.

Din tei iese o nimfă a pădurii, o făptură de vrajă al cărei portret este surprins cu o acurateţe halucinantă: *„Alături teiul vechi mi se deschise: / Din el ieşi o tânără crăiasă, / Pluteau în lacrimi ochii-i plini de vise, / Cu fruntea ei într-o maramă deasă, / Cu ochii mari, cu gura-abia închisă; / Ca-n somn încet-încet pe frunze pasă / Călcând pe vârful micului picior, / Veni alături, mă privi cu dor*".

Frumusețea zânei este una tipică femeii eminesciene, fiind realizată printr-o condensare de epitete și comparații: *„ochii mari"*, *„micul picior"*, *„păru-i blond și moale ca mătasa"*, *„grumaz alb"*, *„trupul ei cel alb"*.

În ultima strofă, cititorul atent poate sesiza faptul că eul poetic insistă asupra unicității experienței și asupra timpului evenimentului: *„Și ah, era atâta de frumoasă / Cum numa-n vis o dată-n viața ta / Un înger blând cu fața radioasă / Venind din cer se poate arăta; // Iar păru-i blond și moale ca mătasa / Grumazul alb și umerii-i vădea. / Prin hainele de tort subțire, fin, / Se vede trupul ei cel alb deplin"*.

Interjecția *„ah"* marchează regretul după o astfel de lume, dar, mai ales, este conștientizat momentul de ruptură, deoarece pădurea, nimfa, vârsta minunată a adolescenței, toate aparțin unui trecut unic, fascinant, care poate reînvia numai prin poezie.

TEME DE LUCRU

- Comparați într-un comentariu imaginea pădurii din poeziile *O, rămâi...* și *Fiind băiet păduri cutreieram*.
- Comentați stilistic portretul fizic al nimfei pădurii.

(A. P. P.)

BIBLIOGRAFIE: Negoițescu, Ion – *Poezia lui Eminescu*, EPL, București, 1964; Perpessicius – *Eminesciana*, Ed. Minerva, București, 1971; Streinu, Vladimir – *Eminescu, Arghezi*, Ed. Eminescu, București, 1976.

Titu MAIORESCU

Jurnal

AUTORUL ȘI OPERA SA



Critic literar și estetician, Titu Maiorescu s-a născut în 1840 la Craiova. Este fiul lui Ioan Maiorescu, înrudindu-se după tată cu Petru Maior și Timotei Cipariu, iar după mamă cu episcopul I. Popasu – cunoscut om de cultură transilvănean. După ce urmează, între anii 1846 și 1848, primele două clase elementare la școala din orașul natal, al cărei director era tatăl său, de la 1 noiembrie 1850 Maiorescu este înscris ca elev în clasa întâi a primului gimnaziu românesc din Brașov, „Andrei Șaguna", înființat și prin stăruința unchiului său, I. Popasu. După terminarea anului școlar, pleacă la Viena, unde, între timp, se stabilise tatăl său. În perioada 1851 – 1858 este elev al Academiei Theresianum din Viena. Sunt anii în care își formează o cultură solidă și multilaterală: citește foarte mult, mai ales literatură germană, clasică și romantică, literatură engleză și franceză. Învață limbile germană, franceză, engleză, italiană, latină și greaca veche. Traduce din scrierile lui Jean Paul, Lessing și Klopstock. În 1858 este student în filosofie la Universitatea din Berlin. Dorind să-și scurteze durata studiilor universitare, se înscrie la Universitatea

din Giessen şi obţine doctoratul în filosofie în 1859 cu o teză despre „Relaţie". În acelaşi an pleacă la Paris, continuându-şi studiile, iar în 1860 este licenţiat în litere şi filosofie la Sorbona, cu teza „Ceva filosofie pe înţelesul tuturor". Conferenţiază la Berlin despre „Vechea tragedie franceză şi muzica lui R. Wagner" (1861), conferinţă repetată la Paris. În 1861 obţine diploma de licenţiat în drept. Se întoarce în ţară în 1861 şi începe un ciclu de prelegeri publice la Bucureşti: „Despre educaţiunea în familie". Supleant la Tribunalul de Ilfov (1862), este înaintat procuror peste puţin timp. Este numit profesor la Universitatea din Iaşi în acelaşi an, unde inaugurează cursul „Despre istoria republicii romane", la care va renunţa pentru a începe un curs de filosofie. Introduce, primul în România, metoda seminarizării studenţilor. Este decan al Facultăţii de Filosofie (1863) şi rector pentru patru ani. În 1863 este numit şi director al Şcolii Normale „Vasile Lupu", unde predă pedagogia, psihologia, gramatica română, compunerea. Iniţiază, primul la noi, practica pedagogică a tinerilor învăţători.



Adult şi efeb. Detaliu de pe o amforă pictată. Cca 550 î. Hr.

La 10 februarie 1863 începe la Iaşi un ciclu de conferinţe publice despre educaţia în familie, în lumina principiilor psihologice şi estetice. După un an, asociindu-se cu alţi tineri întorşi de la studii din străinătate (Petre Carp, Vasile Pogor, Iacob Negruzzi, Theodor Rosetti), iniţiază o nouă serie de conferinţe publice – „prelecţiuni populare" – care marchează începutul activităţii „Junimii". Partizan al unităţii tânărului stat român, desfăşoară o intensă activitate politică, mai ales în paginile ziarului „Vocea Naţională" (1866), pentru a combate mişcarea separatistă şi pentru a susţine alegerea unui domn străin. După urcarea pe tronul României a lui Carol I, rămâne dinasticist convins. Scrie cea mai mare parte a cuvântului introductiv la primul număr (1 martie 1867) al „Convorbirilor literare", unde publică, în anii următori, studii şi articole cu larg răsunet în cultura românească a timpului: *Despre scrierea limbei române* (1867), *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* (1867), *Limba română în jurnalele din Austria* (1868), *Direcţia nouă în poezia şi proza română* (1872), *Beţia de cuvinte* (1873), *Neologismele* (1881), *Comediile d-lui I.L. Caragiale* (1885), *Poeţi şi critici* (1886), *Eminescu şi poeziile lui* (1889), *Oratori, retori, limbuţi* (1902) etc.

La 20 iulie 1867 este numit membru al Societăţii Academice Române. În 1874 părăseşte definitiv Iaşii, stabilindu-se în Bucureşti, fiind ales ministru al Cultelor şi Instrucţiunii Publice, deputat în Cameră (1878), reales în Adunarea Constituantă (1879). Neuitând preocupările literare, continuă să găzduiască în casa sa întrunirile „Junimii". Îndeplineşte încă două mandate de ministru al Cultelor (1888, 1890). Între anii 1900 şi 1901 este ministru de Justiţie (mandat pe care-l va deţine şi în 1912). În timpul primului război mondial rămâne în Bucureştiul cotropit de armata germană. Răpus de o boală de inimă, se stinge în anul 1917, fiind înmormântat la cimitirul Bellu, lângă tatăl său.

Impresionantă forţă morală, caracter ferm, inteligenţă profundă, având vaste şi sistematice cunoştinţe, îmbogăţite mereu prin lecturi, omul politic şi oratorul Titu Maiorescu s-a impus totodată ca unul dintre cei mai prestigioşi oameni de cultură românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

PREZENTAREA TEXTULUI

CONDIȚIA JURNALULUI. Jurnalul este o scriere în care un autor își notează, sub forma unor însemnări zilnice, evenimente importante legate, de obicei, de biografia sa. Dintr-un jurnal poate rezulta și cronica unei epoci sau fizionomia complexă a unei personalități.

Jurnalul se scrie, de regulă, din nevoia unor clarificări interioare sau ca o încercare de sustragere de la singurătate și fără (în cele mai multe cazuri) intenția publicării; de aceea, cu mici excepții, jurnalul se publică abia după decesul autorului.

Însemnările zilnice ale lui Maiorescu sunt o astfel de scriere, realizată în trei volume, publicate între anii 1937 și 1939, fiind, până acum, cea mai mare operă nonfictivă din toată literatura română; Maiorescu devine astfel un exponent model al acestui gen de scrieri la noi.

SCRISUL SUPRAPUS PE EXISTENȚĂ. Jurnalul este început de Maiorescu la vârsta de 15 ani, când era elev la Institutul „Theresianum" din Viena, și este continuat până la vârsta de 77 de ani, cu două săptămâni înainte de a muri. El are doar mici întreruperi și tinde să se suprapună peste existența autorului.



Heracles trăgând cu arcul.
Pe cap poartă pielea leului din Nemeea.
Detaliu. Începutul sec. V î. Hr.

Publicarea acestei scrieri a făcut posibilă o cunoaștere mai amănunțită și mai aparte a personalității lui Maiorescu: era nu doar un om echilibrat, impersonal, lucid, ci și sentimental, însingurat, dorind să fie înconjurat de oameni care să-l asculte și să-l înțeleagă.

Maiorescu deschide paginile jurnalului cu o substanțială listă de reprezentații teatrale și muzicale. Apar în continuare clasificări și aglomerări de date referitoare la calificative școlare, variații meteorologice, itinerare, meniuri, adevărate inventare în care se pot vedea meticulozitatea și sinceritatea autorului. Aflăm astfel despre planurile sale de viitor, despre programul de lucru și despre zelul cu care se antrena în totul, despre relațiile cu oamenii sau cu membrii familiei, despre diversele lecturi prin care s-a format. La orice pagină de jurnal ne-am opri, ne impresionează ritmul extraordinar de trepidant al existenței celui ce consemnează, un om modern care nu concepe să-i scape ceva din ceea ce-l înconjoară.

LECTURI, STĂRI ȘI SENTIMENTE. O astfel de pagină poate fi cea din martie 1859, adică sfârșitul caietului al doilea al însemnărilor, cuprinsă în Titu Maiorescu, *Jurnal și epistolar*, volumul II (martie 1859 – 17 iulie 1860). Sunt consemnări făcute în perioada studiilor în Germania.

Autorul notează că își completează studiile cu lecturi din Spinoza, Feuerbach, Voltaire, Molière, Herbart, făcând comentarii, dând citate și inserând în text fraze în germană, franceză și latină. Se oprește mai cu seamă la Voltaire, pentru care nu are mare considerație în urma lecturii *Dicționarului filosofic* al acestuia: *„Cetii partea primă a lexiconului filozofic de Voltaire. Îmi făcu impresiune foarte rea; omului ăstuia superficial*

şi fără fundament îi stă foarte bine când e în metierul (meseria, s.n.) *lui, adecă în negaţiune pură; însă vrea să fie* negatias mixtus (negativ mixt, s.n.) *şi atunci cade în secătuire. Cultură se vede că a avut foarte slabă. Cărţi, care el din întâmplare le-a citit, le citează cu importanţă ce nu o merită; pe când altele, de mai mare însemnătate, sunt trecute cu vederea. Giordano Bruno nu e nici pomenit, Cicero stimat într-o măsură ridiculă, adecă ca filozof*".

Selectează şi comentează aspecte din opera lui Voltaire, contrazicându-l, aducând ca argument părerile altor autori şi subliniind indignat: „*De ce nu!*", „*Caracteristic*", „*Ce stupid!*", „*La naiba!*", „*Ce stângaci!*", dându-ne astfel impresia unei polemici.

Alte însemnări sunt asemenea unor inventare: „*Citit în aprilie: Béranger,* Biblia *(Apocalipsul), din* Filozofia dreptului *a lui Stahl,* Vizionara din Prévost *a lui Kerner, fleacuri confuze.* Chioşcul din grădină. *Excelent* Horace *a lui Corneille (actul al 5-lea, lânced).* Cinna *al lui, pe care l-am găsit mult mai lânced decât Horace.* Instituţiunile *lui Gneist (şi tradus)*".



Cap de tânăr numit Efebul blond. Înc. sec. V î. Hr.

Sunt consemnări lapidare, pentru uz personal. Mai departe notează temele de discuţie cu Gheorghe Sturdza, că a primit de ziua numelui *Opere complete* de Fichte, că a ascultat *Johanes Passion* şi *Mathäus Passion* de J.S. Bach sau *Moartea lui Iisus* de Graem şi ce impresii i-au produs. Aflăm şi despre starea de spirit în care se află când eleva sa, Klara Kremnitz, nu vine la ora de franceză: „*În seara în care am aflat acest lucru am fost complet deprimat. Nu pentru că ea ar avea vreo importanţă, nu pentru că aş iubi-o, dar, fără s-o fi ştiut eu însumi mai înainte, deodată mi-am dat seama că în ora de franceză raportam totul numai la ea, până şi de hainele mele noi mă bucuram pentru ea, pe scurt, pentru că ea îmi cucerea sufletul pentru acea oră de franceză, pe când ceilalţi Kremnitz nu înseamnă nimic pentru mine. Şi astfel am simţit un gol în mine*".

Îl putem cunoaşte pe Maiorescu de atunci şi într-o ocazie mai aparte: când este invitat la botezul unuia din copiii lui Kremnitz: „*A fost strălucit; multe femei frumoase. Iar eu iarăşi! «– Fumaţi, nu?», «– Nu fumez.», «– Ah!», «– Luaţi măcar un pahar», «– Nu beau», «– Ah?!», «– Atunci dansaţi?», «– Nu dansez», «– Ah!»*". Tânărul se adaptează greu, îşi face probleme asupra impresiei pe care o creează şi doreşte apropierea de oameni: „*...mi-e dor numai de cineva, de oameni pe care să-i iubesc şi care să mă iubească şi cu care să întreţin relaţii în toată libertatea şi mereu. Abia atunci aş deveni mai bun, atunci aş putea să acţionez şi să produc ceva – pe când aşa...*"

În aceeaşi serie de însemnări se înscrie data de 26 iunie 1859 (de fapt, 25 iunie, dar consemnată greşit în jurnal), când a susţinut doctoratul la Giessen, despre care notează „*joc de copii*", deşi nu se putea ca evenimentul să nu-l fi emoţionat.

UN DOCUMENT UNIC. Nicolae Manolescu scrie despre jurnalul lui Maiorescu: „...caracterul de document personal este (...) cu mult mai izbitor. Un document unic, în felul lui, de o minuţie ce ne înspăimântă. Maiorescu nu este un comentator al existenţei, ci un grefier al evenimentului: un grefier ce pare orb la semnificaţii şi la finalitate, pentru care existenţa e un dosar de procese-verbale, ţinute la zi, meticulos, amănunţit, cu o «sinceritate»

a faptului brut și banal de care, poate, doar orgoliosul Goethe mai fusese în stare" (*Contradicția lui Maiorescu*).

DEPARTE DE MONDEN ȘI APROAPE DE CĂRȚI (fragment din jurnal)

„Am talentul de a povesti în mod plăcut, dar n-am darul de a-i asculta pe alții.
Citit în aprilie:
Béranger.
Biblia *(Apocalipsul).*
Din Filozofia dreptului *a lui Stahl.*
Vizionara din Prévost *a lui Kerner; fleacuri confuze.*
Chioșcul din grădină.
Excelentul Horace *al lui Corneille (actul al 5-lea, lânced).*

Cinna *al lui, pe care l-am găsit mult mai lânced decât* Horace. Instituțiunile *lui Gneist (și tradus).*

În fiecare zi la ora 8 dimineața vine la mine Gheorghe Sturdza și-i explic logică, psihologie și Herbart.

De această zi a numelui meu am primit în dar de la cei trei Sturdza Operele complete *ale lui Fichte.* (...)

Miercuri, 20 aprilie 1859, *la Biserica garnizoanei:* Moartea lui Iisus *de Graun; nu mi-a plăcut aproape deloc. Mai cu seamă recitativele, așa de afectate, ca la operă și după șablon.* (...)

Acum însă iarăși mai drăguț cu Hélène.

Citit: Mărturii istorice despre Iisus.

Molière: Misanthrope, Bourgeois gentilhomme, Tartuffe.

Manualul lui Herbart, încă o dată, în întregime, Din Cosmos.

A propos: Lewes are totuși dreptate să critice uneori stilul lui Goethe din Afinități elective.

Ce înghesuită e, de exemplu, această perioadă:

În capitolul al 9-lea: «Ne închipuim că există posibilitatea ca acest capac, pe care l-am pecetluit bine, să fie cândva ridicat din nou, ceea ce nu s-ar putea întâmpla în alt chip, decât dacă s-ar distruge iarăși tot ceea ce noi nici măcar n-am construit încă».

Dimpotrivă, însă, în Werther *un stil; divin uneori, d.e. perioada chiar în scrisoarea a 2-a și mai multe altele.*

25 aprilie. *În lunea Paștilor, la ora șapte seara, am fost invitat la consilierul de justiție Kremnitz, la botezul copilului său Ernst Heinrich.*

A fost strălucit; multe femei frumoase. Iar eu, iarăși!

«– Fumați, nu?» «– Nu fumez.» «– Ah!» «– Luați măcar un pahar...» «– Nu beau.» «– Ah?!» «– Atunci dansați?» «– Nu dansez.» «– Ah?!»



Curtezană dansând la un banchet.
Cca 490 î.Hr.

Aşa a fost. Tinerii se uită la mine, râd pe înfundate şi dau din umeri; doamnele nici nu se sinchisesc de mine sau râd.

S-a dansat, iar eu m-am furişat acasă încă de la 11 ½. Nici să mănânc nu pot, când sunt de faţă doamne pe care le cunosc. Şi din această cauză, fireşte, rămâi singuratic. De n-ar crede lumea că sunt un afectat. Numai Helene m-a despăgubit; abia 15 ani, dar o blondă frumoasă – cred că o iubesc; nu acea iubire desăvârşită, cum mi-o imaginez, nu, căci lipseşte stima strictă – dar iubire totuşi – datorită amabilităţii ei, firii ei deschise şi naive, simpatiei ei pentru mine!

Când am plecat spre casă, neobservat, necunoscut, singuratic – eram într-adevăr atât de profund mâhnit, iar astăzi toată ziua atât de deprimat. Şi în asemenea clipe să te întorci spre Dumnezeu? Nu, nu e asta, nu simt o durere vagă, generală, ci mi-e dor numai de cineva, de oameni pe care să-i iubesc şi care să mă iubească şi cu care să întreţin relaţii în toată libertatea şi mereu. Abia atunci aş deveni bun, atunci aş putea să acţionez şi să produc ceva – pe când aşa...

Seara. Minunat de drăguţă povestirea Ottiliei despre măciulia bastonului lui Carol I.

Ce minunat de frumos al doilea alineat al capitolului al 13-lea din Afinităţi elective *şi al 4-lea de la sfârşit al aceluiaşi capitol.*

Aşa-zisul capitol «scandalos», deşi nu e aşa de grav, este al 11-lea. Ce frumos e episodul de dragoste din capitolul al 12-lea! Şi în el: «Dacă iubeşti o fiinţă din toată inima, atunci toate celelalte ţi se par drăguţe. Ottilie lăsă ochii în jos...».

Capitolul al 11-lea. «Şi totuşi prezentul nu lasă să i se răpească imensul său drept.»

O vorbă de o importanţă enormă."

TEME DE LUCRU

- Încercaţi şi voi să ţineţi un jurnal după modelul celui realizat de Titu Maiorescu.
- Argumentaţi valoarea de document a paginilor din jurnalul marelui critic.
- Ce fel de tânăr vă pare a fi Maiorescu, după citirea fragmentului următor:
  „*Tinerii se uită la mine, râd pe înfundate şi dau din umeri, doamnele nici nu se sinchisesc de mine sau râd. S-a dansat, iar eu m-am furişat acasă încă de la 11-12. Nici să mănânc nu pot, când sunt de faţă doamnele pe care le cunosc. Şi din această cauză, fireşte, rămân singuratic. De n-ar crede lumea că sunt un afectat.*"
- Observaţi care sunt secvenţele de idei ale paginilor de jurnal; comentaţi-le, subliniind specificul comunicării. *(Z. P.)*

BIBLIOGRAFIE: Cioculescu, Şerban, Streinu Vladimir, Vianu, Tudor – *Istoria literaturii române moderne*, ed. a II-a, EDP, Bucureşti, 1971; Maiorescu, Titu – *Jurnal şi epistolar*, vol. II, Ed. Minerva, Bucureşti, 1978; Manolescu, Nicolae – *Contradicţia lui Maiorescu*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1970.

Mircea ELIA E

Romanul adolescentului miop

AUTORUL ȘI OPERA SA

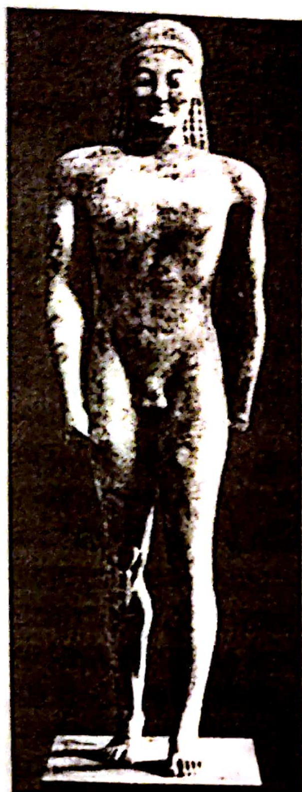


Născut la 9 martie 1907, în București, Mircea Eliade este prozator, eseist și istoric al religiilor.

Debutează în clasa a IV-a de liceu cu o proză fantastică – *Cum am descoperit piatra filosofală*, trimisă la un concurs al „Ziarului științelor populare" (1921). În aceeași revistă i se publică un ciclu de *Convorbiri entomologice*. Găsindu-și momentele de refugiu în mansarda casei părintești, ține un jurnal personal, începe să scrie un roman fantastic (*Memoriile soldatului de plumb*) și un roman care transfigurează însemnările jurnalului, în ficțiune „autentică" – *Romanul adolescentului miop*, publicat postum, în 1988). După absolvirea Liceului „Spiru Haret" din București, în 1925, se înscrie la Facultatea de Filosofie a Universității bucureștene, luându-și licența în anul 1928. Manifestată încă din epoca adolescenței, fascinația sa pentru spiritualitatea Orientului și, în genere, pentru istoria religiilor se accentuează în acești ani și devine hotărâtoare pentru destinul său intelectual. Începe să scrie la *Gaudeamus*, alt roman rămas în manuscris și publicat postum, călătorește în Italia, unde-i vizitează pe Giovanni Papini, Ernesto Buonaiuti, Alfredo Panzini, Giovanni Gentile. La Roma pregătește teza de licență cu tema „Filosofia italiană de la Marsiglio Ficino la Giordano Bruno". Colaborează la revistele „Cuvântul", „Universul literar", „Adevărul literar și artistic", „Lumea", „România literară", „Vremea", „Viața literară", „Sinteza", „Azi", „Revista Fundațiilor Regale". La sfârșitul anului 1928 pleacă în India, unde va rămâne până în 1932, obținând o bursă de studii la Calcutta. Învață sanscrita și se inițiază în practicile hinduse.

Debutează în volum în 1930 cu romanul *Isabel și apele diavolului*. Publică în „Revista de filosofie" din București și în „Ricerche religiose" din Roma primele studii despre filosofia și religiile indiene.

Obține doctoratul în filosofie în 1932 cu o teză despre „Psihologia meditației indiene – Studii despre Yoga". Romanul *Maitreyi* (1930) se naște din experiența intimă a șederii în India. Revenit în România, este numit asistent la Facultatea de Litere și Filosofie a Universității bucureștene, în 1933, unde ține un curs despre „Problema răului în filosofia indiană". Sunt anii în care Eliade publică romanele *Întoarcerea din rai* (1934), *Lumina ce se stinge* (1934), *Șantier – roman indirect* (1935), *Huliganii* (1935), *Domnișoara Christina* (1936), *Șarpele* (1937), *Nuntă în cer* (1938). În aceeași perioadă îi apar eseurile: *Oceanografie* (1934), *Soliloquii* (1932), *India* (1934), *Fragmentarium* (1939), *Insula lui Euthanasius* (1943), editează opera lui B.P. Hasdeu (1937), participă la acțiunile grupării „Criterion", este teoreticianul existențialismului românesc („trăirism"), se atașează de idealurile dreptei. Este fascinat de personalitatea filosofului Nae Ionescu – maestrul său. În 1939 editează revista „Zamolxis", la care obține colaborarea unor prestigioși specialiști străini. În 1940 este atașat cultural la Londra, iar între anii 1941 și 1944, consilier cultural la Lisabona. În 1945 se stabilește la Paris, unde ține un curs liber la École Pratique des Hautes



Kuros de la Anavisos
(cca 530 î.Hr.)

Études pe teme de istoria religiilor (1946 – 1948). Publică, în limba franceză, *Tehnici de Yoga* (1948), *Tratat de istoria religiilor* (1949), *Mitul eternei reîntoarceri* (1949). Participă la diferite congrese internaţionale şi conferenţiază în Italia, Germania, Suedia. Lucrările publicate acum (*Şamanismul şi tehnicile arhaice ale extazului*, 1951, *Imagini şi simboluri*, 1952, *Yoga*, 1954), de asemenea în limba franceză, îl impun ca personalitate de prestigiu în domeniul istoriei religiilor, în toată lumea. În 1956 – 1957 e chemat la Universitatea din Chicago, Illinois, ca *visiting professor* de istoria religiilor; este numit profesor titular şi coordonator al Catedrei de istoria religiilor (din 1985 – Catedra „Mircea Eliade"). Este membru, apoi preşedinte la „American Society for Study of Religions", membru al Academiei Regale Belgiene, *doctor honoris causa* al multor universităţi (inclusiv al celei din Paris, 1976). În toată această perioadă publică şi proză în limba română: *Nuvele* (1963), *Amintiri* (1966), *Pe strada Mântuleasa* (1968), *Noaptea de Sânziene* (1970), *În curte la Dionis* (1977), *Tinereţe fără tinereţe* (1978 – 1979), *Nouăsprezece trandafiri* (1980).

Opera care încununează studiile sale despre credinţele religioase şi mituri – operă de sinteză – este *Istoria credinţelor şi ideilor religioase* (1976 – 1978). În ultimii ani ai vieţii lucrează la o *Enciclopedie a religiilor*. Se stinge din viaţă la 22 aprilie 1986, la Chicago.

PREZENTAREA TEXTULUI

O VALORIFICARE TÂRZIE. Eliade şi-a început activitatea de „romancier" cu un text autobiografic – „document exemplar al adolescenţei" (*Amintiri*) – necunoscut integral până în 1989, când Mircea Handoca, biograful şi exegetul autorului, a publicat cele două volume: *Romanul adolescentului miop*, redactat între anii 1924 şi 1925, şi *Gaudeamus*, în 1928. Considerat cel mai valoros text din ineditele „definitivate" ale acestei vârste, existente în arhiva din ţară, romanul a cunoscut mai multe variante (*Jurnalul unui om sucit, Romanul unui om sucit*), a căror cercetare relevă eliminarea treptată a literaturizării, a unor digresiuni.

AUTENTICITATEA CONFESIUNII. În contextul deceniului al treilea european, când egotismul autoanalitic îşi câştigă primatul într-o literatură care devine de o acută luciditate confesivă, Eliade este unul dintre cei dintâi scriitori care au valorizat experienţa jurnalului intim, la noi, profesând o estetică gideană, încă din *Romanul adolescentului miop*. Dintr-o asemenea perspectivă este surprinsă adolescenţa de către autor, deosebindu-se incontestabil de Ionel Teodoreanu prin fervoarea şi febrilitatea neliniştilor cerebrale, adevărate „aventuri" ale spiritului trăite de protagonistul operei.

Iniţiind obsesia autenticităţii din epica lui Eliade, *Romanul adolescentului miop* este, de fapt, jurnalul unui roman mereu amânat, un jurnal „deghizat", în care autorul ne avertizează că notaţiile reprezintă doar substanţa unei viitoare opere de ficţiune. Tema cărţii o constituie actul „demiurgic" de cristalizare a eului la vârsta adolescenţei, prin autocunoaştere, şi de „răspândire" dominatoare în lume.

AUTOEXPLORARE ȘI FORMARE. Eliade construiește confesiunea introspectivă a unui tânăr excepțional aflat sub puterea ambiției nemăsurate, a enciclopedismului aproape maladiv și a vocației întemeierii. Sunt anii dramatici și interesanți ai adolescentului, dominat de stări sufletești contradictorii, uneori paroxistice, când în trupul biciuit se contopesc durerea și desfătarea purificării, dar, mai ales, de obsesii modelatoare, revărsate ulterior în întreaga operă. Mansarda în care locuiește este un spațiu privilegiat, o chilie în care practică „tehnici spirituale". Fără a înțelege tâlcul credinței și înspăimântat că este mai degrabă superstițios, își asumă disciplina călugărească, o asceză nu mistică, ci etică, de înfruntare a tuturor primejdiilor sentimentale și intelectuale, pentru realizarea unei erudiții universale. *Drumul către mine însumi*, titlul unui capitol din *Romanul adolescentului miop*, emblematic pentru întreaga sa operă, este „drumul" unei singurătăți întreținute programatic, al unei munci îndârjite, regretând ceasurile de somn, al luptei pentru învingerea slăbiciunilor. Sentimentalismul, nostalgia unor povești de dragoste idilice, dar și oboseala, senzația de pierdere a conștiinței, gândul la nebunie, la moarte sunt tot atâtea „ispite" care călesc voința. Autodefinindu-se ca un „*cerebral*" și ca o „*victimă a metafizicii*", eroul caută suprema valoare existențială – libertatea, singura în măsură să dea sens prezenței omului în lume. La capătul acestui „drum" se află EUL, „*stăpânul trupului*" și „*Dumnezeul sufletului*". *Romanul adolescentului miop* este mărturia fascinantă a începuturilor formării savantului, care extrage esența fiecărei zile din consemnarea unui act de evoluție spirituală, de clarificare interioară.



Zeus aruncând fulgerul.
Statuetă de bronz. Cca 450 î. Hr.

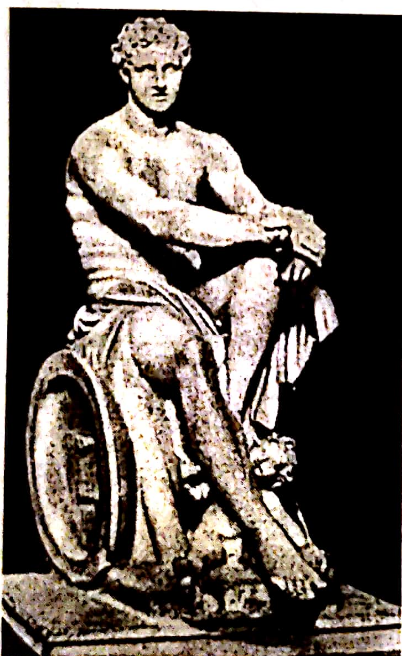
Construcția cărții este fragmentară, tipică jurnalului, secvențele introspective alcătuind radiografia unui *suflet* (cuvânt-cheie). Celelalte notații, referitoare la școală, profesori, colegi, la atmosfera Bucureștiului sau Iașiului, fie se prelungesc în reflecție, fie reprezintă episoade ex-centrice care, probabil, ar fi fost eliminate la o eventuală revizuire a manuscrisului, de către autorul exigent. În cel de-al doilea volum, *Gaudeamus*, remarcabil prin unitatea stilistică, Eliade experimentează tehnica scrisorilor, anticipând „dosarul de existențe" camilpetrescian din *Patul lui Procust*.

Formula de jurnal al unui roman sau de roman al unui jurnal, structura psiho-intelectuală a protagonistului, introspecția, stilul nervos, concis, uneori ironic și autoironic justifică aprecierea Monicăi Lovinescu, dintr-o recenzie dedicată operei: „Se simte, încă din primele pagini, scriitorul; se simte și scriitorul modern".

„ANUL VOINŢEI MELE" (fragment din roman)

„Dar astăzi sunt trist. Aceasta e pricina pentru care am scris atâtea pagini inutile. Am închis cartea ca să-mi citesc «romanul» şi acum îmi pierd timpul să-l continui îndurerat ca un adolescent. Adevărul e că astăzi sunt trist şi, deci, imbecil. Iar mâine voi fi puternic, ca întotdeauna, şi voi lupta. Şi, după luptă, va veni izbânda. Şi toate tânguirile acestea în urma unui an care a trecut, dar care mi-a dăruit două sute de cărţi mai mult citite, sunt vrednice de eroii lui Ionel Teodoreanu.

E drept, sunt şi eu câteodată obosit. Şi atunci sunt slab şi scriu aici pagini duioase, triste, dulci. Dar acestea sunt false. Dimineaţa, în zori, când mă deştept, dacă aş reciti, aş râde. Ceasurile triste sunt trecătoare. Le îndepărtez cu voinţă sau le îndepărtează viaţa din mine. Simt clocotind în vine, în piept, la tâmple, viaţa. O viaţă pe care nici unul dintre tovarăşii mei nu o simte. O viaţă care creşte şi se tulbură, şi spumegă, şi se înfierbântă, şi creşte, şi ameninţă, şi zguduie temeliile făpturii mele. O viaţă pe care cu greu o acopăr şi o ascund. Dar pe care o simt când sunt singur şi care mă înfioară cu fiorul luptei şi izbândei. Cei care îmi spun că voi ajunge om de ştiinţă se înşeală. Ei n-au văzut în erudiţia mea decât erudiţia. Dar eu înţeleg. Eu ştiu că, dedesubt, se ascunde altceva: pofta. Şi eu mă cutremur de pofta mea şi mă cutremur la gândul revărsării sale în lume.



Zeul Marte odihnindu-se

De aceea ceasurile mele triste sunt trecătoare. Sunt umbre în viaţa mea puternică şi fierbinte, care năvăleşte din adâncuri. Nimeni nu-mi bănuieşte viaţa. Dar eu nu o voi mai putea ascunde mult.

A trecut un an şi mi-au rămas prea puţine amintiri. Cu atât mai bine. Ce să fac cu amintirile? Amintirile sunt icoanele timpului pierdut. Eu nu mi-am pierdut timpul. Am muncit. Muncă continuă, statornică, răbdătoare, înflăcărată de sfântul entuziasm al cunoaşterii, străbătută de fiorul vieţii interioare. Muncă pe care o împlineam gemând, şuierând, strigându-mi izbânda sau durerea, sfărâmând dinţii, strângându-i, cu faţa încordată sau împietrită, cu ochii încleştaţi de ţintă. Noaptea adormeam regretând ceasurile pe care trebuia să le petrec nemişcat, oftând în somn, răsuflând sforăitor. Sau adormeam frânt de oboseală, cu pleoapele veştede şi grele, cu fruntea înfierbântată. Şi mă deşteptam în răcoarea zorilor, şi mă frângeam în căldura patului, şi trupul se împotrivea, şi se ridica. Mă îmbrăcam tremurând şi mă aşezam la masă. Iar faţa se usucă, şi ochii se învineţesc, înfundându-se, iar pe frunte se adâncesc dungi.

Toate acestea sunt izbânzi pe care eu le-am însemnat zi cu zi şi care acum s-au pierdut din minte. Dar trebuie să le rechem. Pentru că, altminteri, anul meu e gol şi sterp. Şi fiecare mă învinuieşte de monotonie şi îmi spune şoarec de bibliotecă. Dar ei nu cunosc patima mea, nici îndoielile, nici zbuciumul, nici lupta, nici biruinţa mea. Ori, acesta e anul meu. N-am cunoscut nici iubirea, nici prietenia, nici nostalgia crepusculelor campestre, nici melancolia toamnei, nici durerea strigătului

cocorilor, nici visurile ce izvorăsc din privirea mării, nici bucuriile trupului. Sau – dacă le-am cunoscut – le-am uitat. Pentru că aşa am vrut eu. Eu am vrut să le uit. Iar anul meu e sterp de inutile efervescenţe sentimentale şi e gol de plicticoase şi neputincioase pierderi de timp. Dar e anul meu, e anul voinţei mele, pe care eu l-am dospit cu sângele meu şi l-am însufleţit cu viaţa mea, şi l-am călit cu gândurile mele. Roadele sunt ale mele şi numai ale mele. Iar în noaptea aceasta, luminându-mi-se minunea, eu sunt mândru de minunea mea. Şi mă slăvesc pe mine, şi îmi cânt lauda. Pentru că eu sunt singurul stăpân al trupului, şi eu sunt Dumnezeul sufletului meu. Unicul şi atotputernicul stăpân, Dumnezeu."

TEME DE LUCRU

- Confesiunea este structurată în jurul unor laitmotive; identificaţi-le şi distingeţi principiile existenţiale ale eroului.
- Reliefând stările afective contradictorii şi reflecţiile protagonistului, conturaţi dominantele profilului său spiritual.
- Motivaţi atitudinea naratorului care se disociază, ironic şi autoironic, de adolescenţi, de „*eroii lui Ionel Teodoreanu*".
- Explicaţi modalităţile de realizare a expresivităţii textului, la nivel semantic şi sintactic.
- Consideraţi îndreptăţită aprecierea că opera realizează radiografia unui „suflet"? Citiţi *Romanul adolescentului miop*, descoperiţi alte fragmente ilustrative în acest sens şi redactaţi un eseu cu titlul unuia dintre capitolele cărţii: „Drumul către mine însumi".
- În eseurile propuse („Adolescenţa – un mod unic de *a fi prezent* în fiecare clipă a vieţii", „Drumul către mine însumi"), se poate valorifica lectura altor opere ficţionale sau „de graniţă" din literatura română şi universală, care se încadrează în tema *adolescenţa*. *(M. C.)*

BIBLIOGRAFIE: Handoca, Mircea – *Cuvânt înainte* la *Romanul adolescentului miop*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1989; Lovinescu, Monica – *Pragul. Unde scurte*, vol. V, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1995; Marino, Adrian – *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1980.

Mircea ELIADE

Memorii

PREZENTAREA TEXTULUI

Încercând să răspundă întrebărilor privind legătura dintre ştiinţă şi literatură în opera sa, Eliade ajunge să scrie în 1953 un *Fragment autobiografic*. O consecinţă imediată este ideea redactării unor memorii, muncă începută în 1960 şi care va continua, cu întreruperi, până la sfârşitul vieţii autorului, cartea rămânând neterminată deoarece cronologia va ajunge doar până la 1960. În paralel, Eliade va publica şi o parte din *Jurnalul* său ca o

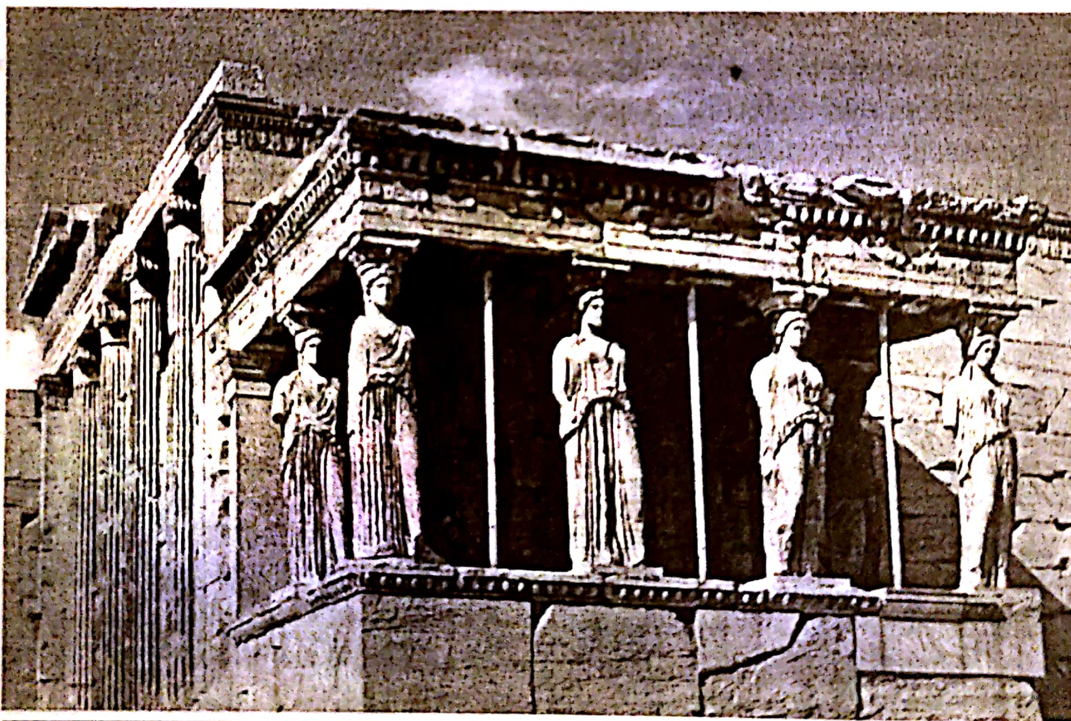
amplă completare a *Memoriilor*. Textul jurnalului oferă un mijloc de a reconstitui ultimii 25 de ani din viaţa marelui scriitor.

Memoriile l-au obsedat pe Eliade, pentru că la 5 aprilie 1963 el scria: *„Cred că autobiografia este, astăzi,* singura *care trebuie cu orice preţ scrisă. Toate celelalte lucrări mai pot aştepta*".

Spre deosebire de *Jurnal*, care relatează evenimente, stări de spirit, idei în ordine cronologică, *Memoriile* selectează esenţialul din perspectiva trecerii timpului, prezentând evoluţia unei personalităţi remarcabile, dar şi imaginea unei epoci culturale, politice, istorice, atmosfera şi oamenii pe care i-a cunoscut.

Mircea Handoca ajunge chiar să afirme că „nimeni nu va putea, de azi înainte, să scrie despre istoria noastră literară interbelică fără să ţină seama de datele, situaţiile şi amănuntele oferite de acest volum (...) de o inestimabilă valoare documentară".

Structurată în şase părţi, cartea va acoperi primii 53 de ani din viaţa scriitorului, începând cu copilăria bucureşteană, cu familia şi peregrinările prin ţară. *Mansarda* (partea întâi) cuprinde imaginea copilăriei lui Eliade, impactul pe care războiul l-a avut asupra lumii sale, apoi sunt schiţate preocupările adolescentine în domeniul chimiei şi biologiei, literaturii şi limbilor orientale. De asemenea, sunt descrise şi tehnica sa de muncă, disciplina spartană la care îşi obliga voinţa, primele lucrări publicate, articolele din reviste, până în momentul în care experienţa fundamentală a vieţii sale se va contura la orizont.



Acropole. Cariatide – Vedere frontală

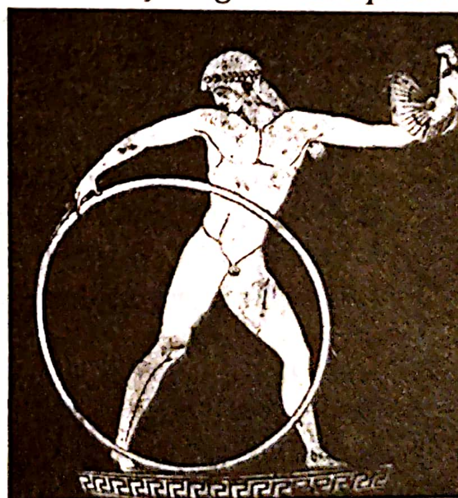
„UN DOCUMENT EXEMPLAR AL ADOLESCENŢEI" (fragment din text)

„Începusem Romanul adolescentului miop *mai de mult, dar de-abia în iarna 1923 – 1924 l-am «văzut» întreg de la un capăt la altul. De data aceasta, eram sigur că voi izbuti să-l termin, sigur, mai ales, că va fi o carte excepţională, care va face mult zgomot şi prin care mă voi putea răzbuna împotriva profesorilor, a premianţilor, a fetelor frumoase şi superficiale care nu ştiuseră să mă descopere. Mă socoteam pregătit să scriu un roman. Publicasem vreo cincizeci de articole*

și schițe literare în diferite reviste, colaboram regulat la revista liceului «Vlăstarul», și devenisem chiar redactorul-responsabil: adunam materialul, îl duceam la tipografie, rămâneam ceasuri întregi lângă culegător ca să mă conving că descifrează corect anumite manuscrise. Și apoi dispuneam de un «Jurnal» voluminos; mi se părea că dacă voi ști cum să utilizez aceste materiale, romanul ar putea fi gata în câteva luni.

Era mai mult decât un roman autobiografic. Voiam să fie în același timp un document exemplar al adolescenței. Îmi propusesem să nu inventez nimic, nici să nu înfrumusețez – și cred că m-am ținut de cuvânt. Chiar scrisorile de dragoste ale fetelor erau autentice; transcrisesem pur și simplu câteva din scrisorile primite de Dinu Sighireanu. Capitolele în care descriam societatea noastră «Muza», petrecerile la prieteni, dificultățile cu Papadopol și Banciu, erau alcătuite urmând îndeaproape Jurnalul *și uneori, transcriind pasaje întregi. Țineam cu orice preț ca dialogurile să fie «autentice», ca fiecare personaj să folosească exclusiv vocabularul lui specific. Valoarea pe care o acordam eu* Romanului adolescentului miop *era în primul rând documentară. Îmi spuneam că, pentru întâia oară, un adolescent scria despre adolescență și scria întemeiat pe «documente». Când, câțiva ani după aceea, au început să apară în «Viața Românească» fragmente din al doilea volum din* La Medeleni, *am simțit că nu mă înșelasem. Adolescenții lui Ionel Teodoreanu nu erau cei pe care îi cunoscusem eu. Aparțineau altei lumi, care mă fermeca și mă înduioșa totodată, dar pe care o simțeam definitiv depășită. Adolescenții mei erau într-adevăr de-atunci și de-acolo, din Bucureștii primilor ani de după război, anii jazzului și ai lui La Garçonne. În afară de inevitabila autoflagelare (căci scriam și ca să mă răzbun) romanul era cât se poate de «realist». Nu mă sfiam să închin un lung capitol descoperirilor erotice și, aproape tot ce credeam eu și colegii mei despre sex, dragoste, Dumnezeu, sensul existenței și toate celelalte probleme care ne frământau se afla notat acolo, fără fard, aproape în stare brută.*

Asta era, de altfel, marea mea ambiție: să arăt că noi, adolescenții de atunci, nu eram asemenea fantoșelor pe care le întâlnisem sporadic în literatură; eram treji spiritualicește și trupește, dar lumea în care ne-ar fi plăcut să intrăm nu mai era lumea părinților noștri. Voiam altceva, visam la altceva – deși singurul care părea a ști ceva precis despre acel «altceva» era autorul romanului.



Ganimede jucându-se cu cercul.
Cca 480 î. Hr.

Subiectul era destul de simplu: un elev al Liceului «Spiru Haret» scria despre el și despre colegii, prietenii și profesorii lui. Cei care mă cunoșteau ghiceau de la început că liceanul eram eu, pentru că vorbeam despre mansardă, despre insectar, despre cărțile care-mi plăceau, despre speranțele mele de a ajunge într-o zi savant, pianist sau scriitor. Erau capitole fără legătură între ele: despre melancoliile care mă copleșeau câteodată în amurg (bunăoară, când priveam de la ferestruica mansardei strada pustie sau auzeam, duminicile, cântecul depărtat al vreunei servitoare); despre orele de germană și tot ce-mi trecea prin minte

ascultându-l pe Papadopol explicându-ne «Die Rauber»; despre societatea noastră «Muza» și despre atâtea fete care-mi plăceau și mă intimidau totodată. Dar mai ales pagini nenumărate de mărturisiri: ce-aș fi vrut să fiu, ce mi-ar fi plăcut să fac; analize nesfârșite ale stărilor mele sufletești (de exaltare, de indiferență, de oboseală, detașare etc.), portretele prietenilor mei, subiecte de nuvele și romane pe care îmi propuneam să le scriu și cu ale căror personaje îmi plăcea să stau de vorbă (cred că închinasem un capitol întreg convorbirilor cu Nonora, personajul unei nuvele pe care nu izbuteam s-o termin, pentru că își schimba subiectul pe măsură ce o scriam).

Și totuși, din capitolele acelea desperecheate și scrise în stiluri diferite (unele lirice și de o teribilă tristețe, altele aproape umoristice, altele aspre, vehemente), se desluşea repede «subiectul»: un adolescent care simte cum depășește adolescența, e sfâșiat de melancolie că epoca aceasta (care, i se părea, ar fi putut fi plină de beatitudini) se duce și, totodată, e nerăbdător să se vadă cât mai repede eliberat de ea, ca să-și poată începe «adevărata viață». Toată cartea e străbătută de o curioasă ambivalență: autorul insistă de câte ori poate că adolescența e un moment esențial; că această adolescență – a lui, a prietenilor lui – constituie un fenomen spiritual, nou, nemaiîntâlnit până atunci și, ca atare, meritând să fie prelungit ca să poată fi corect analizat și interpretat; iar pe de altă parte, se arată exasperat de dificultățile adolescenței, în primul rând de melancoliile, regretele și timiditățile care i se părea că o alcătuiesc.

Dar în afară de toate acestea, ce supapă de siguranță a fost pentru mine cel de atunci acest roman! Mai bine chiar decât în «Jurnal» (căci speram că voi putea publica romanul) mă descărcam, scriindu-l, de toate eșecurile și umilințele.“

UN DESTIN CU VALOARE DE MODEL. Legăturile epistolare ale memorialistului cu mari oameni de cultură ai lumii se vor concretiza prin prietenia emoționantă cu marele filosof italian Giovanni Papini (pentru a-i citi opera, Eliade va învăța singur italiana, așa cum va învăța engleza pentru a-l citi în original pe Frazer), apoi prin marea călătorie, în India, la 20 de ani. Perioada indiană, puternic literaturizată și, mai ales, romantizată în romanul *Maitreyi*, va contura structura interioară a filosofului de mai târziu, contactul cu religia și cultura Indiei fiind elementul care-i va determina esențial preocupările ulterioare. În paralel cu demersurile sale intelectuale atent prezentate, latura afectivă se inserează, colorând paginile memorialistice.

Pasajele lirice, experiențele personale, ascetice din Himalaya sunt prezentate pe scurt, parcă redimensionate din perspectiva timpului care s-a așternut între momente.

Revenit în țară, în mansarda sa de acasă, la lucru, *Promisiunile Echinocțiului* nu vor întârzia să apară. „Criterion“ – fundația și revista de cultură – va crea o adevărată generație literară, numeroși tineri gânditori și scriitori strângându-se în rândurile sale.

În plus, Eliade părea a fi catalizatorul generației sale, liderul ei – după cum îl considera E. Ionescu. Simpozioanele, conferințele ținute la Universitate, doctoratul susținut cu o lucrare despre Yoga, ca și premiul „Tekirghiol“ câștigat pentru romanul *Maitreyi* vor defini această perioadă drept una extrem de bogată. Ritmul amețitor al muncii, împărțită între cursuri, ediții critice și propria operă, este uimitor. În paralel, căsnicia lui Eliade cu prima soție, Nina, călătoriile și atmosfera, oamenii întâlniți – toate sunt prezentate extrem de viu și de alert.



Dionysos asistând la un dans dionisiac. Cca 410 î.Hr.

Partea a patra, *Când moartea își camuflează mitologia*, prezintă imaginea războiului trăit, pe rând, la Londra ca atașat cultural al legației române (perspectivă imortalizată și în *Noaptea de Sânziene*), apoi la Lisabona. Atmosfera literară, cărțile și oamenii de cultură își îmbină prezențele pe fundalul complicațiilor politice, al greutăților administrative și de comunicare, într-o imagine complexă a conflictului mondial.

Incipit vita nova prezintă experiența pariziană a lui Mircea Eliade, care se va stabili după război la Paris, unde va preda la Sorbona și la École Pratique des Hautes Études și își va publica operele fundamentale.

Lucrările sale literare publicate în franceză vor fi extrem de populare, iar *Forêt interdite* (traducerea romanului *Noaptea de Sânziene*) va primi chiar un premiu prestigios. „Viața nouă" îi va fi mai ales conturată de cea de-a doua soție, Christinel, și de iubirea pentru ea. Christinel va fi cea care îl va îndemna mereu să reia lucrările literare și îl va ajuta în pregătirea lor pentru tipar. De acum înainte, deși cărțile sale de istorie a religiilor și de orientalistică se vor bucura de un enorm succes, fiind traduse și publicate de cele mai mari edituri din Paris, și deși va da curs unor invitații la congrese prestigioase, unde va susține conferințe foarte apreciate, Eliade nu va renunța nici la proiectele literare.

Recoltele solstițiului prezintă ultima parte a *Memoriilor*. Urmează câțiva ani plini de cursuri, seminarii, conferințe, lucrări științifice și literare în S.U.A., la Chicago și New York, alternând cu frecvente călătorii în Europa, mai ales în Franța și Italia. *Memoriile* se sfârșesc prin prezentarea experienței japoneze (în cadrul unui congres prelungit), urmată de reîntoarcerea în S.U.A., toate sub semnul provizoratului.

În paralel cu meandrele existenței filosofului, în paginile *Memoriilor* apar chipuri schițate mai mult sau mai puțin precis: cele două soții, familia sa, profesorii și, mai ales, figurile numeroșilor oameni de cultură pe care Eliade i-a cunoscut.

Referindu-se la opera lui Eliade, Alain Paruit își va exprima regretul că filosoful s-a stins „fără să fi scris [cartea] care l-a tentat atât de mult, *Omul ca simbol*, de fapt, un vis realizat în mare măsură, cel puțin metaforic și nostalgic, în paginile concentrate ale acestor *Memorii*".

Oferindu-și o cale să trăiască în timp, în istorie, dar și să evadeze mereu într-un spațiu interior, păstrând astfel legătura cu eternitatea, autorul a reușit să fie el însuși atât prin studiul încrâncenat al misticii și filosofiei religiilor orientale (*Yoga. Eseu asupra originilor misticii indiene*, lucrare de doctorat; *Tratatul de Istorie a Religiilor*, *Sacrul și profanul*, *Mitul eternei reîntoarceri* etc.), cât și prin explorarea personală a posibilităților umanului de a se smulge propriilor tipare, materializată în literatură (*Maitreyi*, *Nuntă în cer*, *Huliganii*, *Întoarcerea din rai*, *Noaptea de Sânziene* etc.).

TEME DE LUCRU

- Apreciați în ce fel preocupările din adolescență și personalitatea deosebită a adolescentului (eroul fragmentului citat este, totodată, și autorul acestui fragment) au influențat ori chiar au anticipat evoluția de mai târziu a scriitorului.
- Citiți în paralel *Romanul adolescentului miop* și *Un om sfârșit* de Giovanni Papini și urmăriți la cei doi autori trăsăturile de caracter, energia și setea de cunoaștere, programul epuizant, proiectele ample, lupta împotriva trecerii timpului.

- Eliade a dorit să realizeze în romanele sale fresce ale realităţilor vremii în care a trăit, elocvente pentru aspiraţiile, proiectele şi spiritul generaţiei lui, al cărei purtător de cuvânt a fost. Identificaţi în cuprinsul *Memoriilor* aceste elemente, arătând importanţa lor din perspectiva istoriei literare şi culturale. *(C. C.)*

BIBLIOGRAFIE: Eliade, Mircea – *Memorii*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1991; Marino, Adrian – *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1980; Lovinescu, Monica – *Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu...*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1992.

ALAIN-FOURNIER

Cărarea pierdută

AUTORUL ŞI OPERA SA



Alain-Fournier, pseudonimul lui Henri-Alban Fournier, s-a născut la 30 octombrie 1886 în La Chapelle d'Angillon. Părinţii erau învăţători. În 1891, familia se mută la Epineuil-le-Floriel. Împrejurimile localităţii au constituit locul de geneză al *Cărării pierdute*, în urma hoinărelilor creatoare ale lui Alain-Fournier. Tot ele i-au inspirat şi poeziile. Cu atât mai mult autorul va regreta locurile natale când Liceul „Voltaire" şi o lugubră pensiune vor reprezenta primul său contact cu Parisul. După un eşec la admiterea în Şcoala Navală din Brest, va încerca la Şcoala Normală Superioară. Aici îl cunoaşte pe viitorul său cumnat, Jacques Rivière. Îi va lega o prietenie deosebită.

Între anii 1909 şi 1912 colaborează la „Paris-Journal". În 1913 îi apare *Cărarea pierdută*, singurul volum antum.

Din păcate, autorul dispare la numai 28 de ani, la 2 august 1914, fiind trimis în misiune de recunoaştere în regiunea Les Eparges, de unde nu se va mai întoarce şi nici cadavrul nu-i va fi găsit.

Între anii 1926 şi 1928 va apărea *Corespondenţă cu Jacques Rivière*.

Alte opere publicate postum: *Colombe Blanchet* (1922), *Miracole* (1924).

Renumele scriitorului se leagă, însă, exclusiv de romanul său *Cărarea pierdută* (1913), considerat o capodoperă a genului.

PREZENTAREA TEXTULUI

GENEZA ROMANULUI. Romanul *Cărarea pierdută* („*Le Grand Meaulnes*") a apărut în 1913, cu un an înainte de moartea prematură a scriitorului. Tema centrală o constituie aventura iubirii. Pentru Alain-Fournier, ca şi pentru eroul său, *„femeia este o*

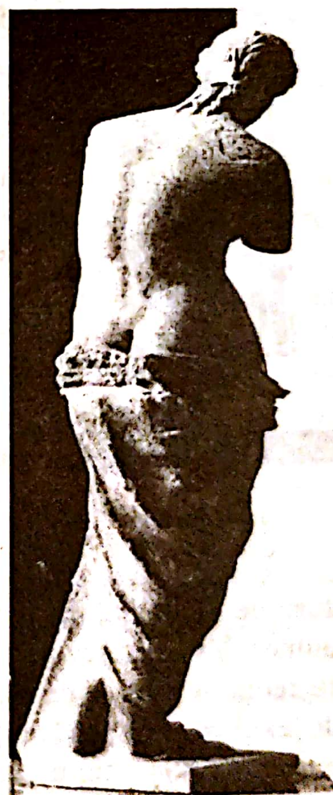
revelație, o comuniune, o aspirație", însă căutarea iubirii este făcută la granița dintre vis și realitate, după cum tânărul Alain-Fournier îi mărturisea cumnatului său, Jacques Rivière.

„Credoul meu în artă și în literatură este copilăria", spunea autorul, care a rămas în memoria cititorilor săi identificat cu Meaulnes – adolescentul perpetuu.

Pe de altă parte, la nivel simbolic, dispariția lui Meaulnes poate fi pusă în legătură cu dispariția în misiune a scriitorului aflat în recunoaștere în regiunea Les Eparges, la 2 august 1914, mobilizat fiind într-un regiment de infanterie. Viața autorului, ca și cea a eroului, stă sub semnul afirmației premonitorii din 1910: „Caut dragostea, dragostea ca pe ceva amețitor... Lucru după care nimic nu mai există. Plecarea, după ce am dat foc în cele patru colțuri ale țării". Finalul deschis al romanului lasă un spațiu vid, în care ni-l putem închipui pe Meaulnes erou al unor noi aventuri imaginare.

Suportul biografic al romanului se regăsește și în posibilitatea de identificare a spațiilor aventurilor relatate: câmpiile din Berry și pădurile din Sologne, locuri unde autorul a copilărit. Să nu uităm și aventura sentimentală din 1905, pe Cours-la-Reine, pe care se pare că autorul a transpus-o, prin puternica sa imaginație, în idila dintre Meaulnes și Yvonne de Galais.

O AVENTURĂ LA CASTEL. Acțiunea romanului debutează cu prezentarea clădirii institutului de învățământ „Cursul Superior", din Sainte-Agathe, unde François Seurel, personajul-narator, în vârstă de 15 ani, fiul proprietarului, îl va cunoaște pe ciudatul Augustin Meaulnes. Acesta este un lungan mai mare cu doi ani decât François Seurel, adus de către mama sa pentru a învăța la Sainte-Agathe. De acum încolo, existența lui François va fi profund marcată de personalitatea lui Augustin Meaulnes, poreclit de către băieții din școală „*Lunganul*". La foarte scurt timp după sosire, Meaulnes devine liderul băieților care studiau la Sainte-Agathe și, mai ales, el devine un model pentru timidul și liniștitul François.



Afrodita, cunoscută și sub numele de Venus din Milo. Cca 100 î. Hr.

Cu câteva zile înaintea Crăciunului, la familia Seurel urmau să sosească (la fel ca în fiecare an) bunicii lui François. Pentru a-i aduce de la gară cu o căruță nu este ales Meaulnes, așa cum se așteptau băieții, ci un altul. Spirit aventuros, matur în raport cu ceilalți, Meaulnes nu suportă înfrângerea și se hotărăște să ia o căruță și să plece singur la gară pentru a-i aduce pe bunicii lui François. Acesta este momentul în care se declanșează intriga romanului.

Meaulnes trăiește o aventură, la frontiera dintre vis și realitate, care-i schimbă complet atitudinea. Băiatul se îndepărtează de ceilalți colegi, singurul apropiat rămânându-i François, care înțelege că purtarea agitată a prietenului său, dorința de a repeta aventura plecării sunt legate de apariția unei fete în viața lui Meaulnes. Într-o zi, Meaulnes se hotărăște să-i povestească lui François ce s-a întâmplat.

Așa află François că prietenul său, necunoscând drumul către gară, o luase în altă direcție. După multe peripeții, când se înnoptase deja, Meaulnes ajunge cu căruța și cu iapa obosită la o casă. Nu are însă parte de odihnă, deoarece iapa fuge în toiul nopții și băiatul

se duce după ea. În cele din urmă ajunge la un castel vechi, ciudat. Acolo, Meaulnes participă la o sărbătoare stranie, unde se aflau – mascaţi – copii şi adulţi deopotrivă. Sărbătoarea era dată de către proprietarul domeniului, domnul de Galais, pentru fiul său, Frantz de Galais, care urma să sosească împreună cu logodnica sa la castel şi să celebreze nunta. Invitaţii, printre care şi Meaulnes, pleacă într-o excursie cu vaporaşul pe râul care curgea pe domeniul domnului de Galais. Cu această ocazie, Meaulnes o cunoaşte pe fermecătoarea fiică a domnului de Galais, blonda Yvonne. Atracţia este reciprocă şi fulgerătoare, dar fata se îndepărtează de el, se pierde în agitaţia carnavalescă şi Meaulnes nici nu o mai poate revedea, deoarece serbarea se termină brusc: lui Frantz de Galais nu-i venise logodnica. Aceasta – o fată săracă – se hotărâse în ultimul moment să rupă logodna.



Auriga din Delfi.
Cca 475 î. Hr.

CIUDĂŢENIILE LUI MEAULNES. Când totul părea să fi luat sfârşit, când Meaulnes – întors în Sainte-Agathe – parcă uitase „*Ţara Pierdută*", se întâmplă ceva straniu: apare un personaj care se dovedeşte a fi chiar Frantz de Galais, logodnicul părăsit. Între el, François şi Meaulnes se leagă o strânsă prietenie. Meaulnes îi promite lui Frantz să-i regăsească logodnica plecată la Paris. În acelaşi timp, el află că frumoasa Yvonne de Galais este şi ea tot acolo. Îndrăgostit, Meaulnes pleacă la Paris, de unde îi scrie lui François, mărturisindu-i cu amărăciune că nu şi-a regăsit iubirea. François rămâne profund marcat de starea sufletească a prietenului său pe care îl admira enorm. Din întâmplare, află că Yvonne nu este la Paris, că nu s-a măritat, că trăieşte tot pe domeniul tatălui ei şi că este foarte săracă, deoarece fratele ei, Frantz, cu excentricele sale idei, l-a ruinat pe domnul de Galais.

Fericit că îşi poate ajuta prietenul, François îl caută, vrând să-l aducă în faţa Yvonnei care nu-l uitase niciodată. Spre uimirea lui François, Meaulnes nu se arată bucuros de această neaşteptată revedere. Îl urmează totuşi pe François, o revede pe Yvonne, cu care va petrece noaptea nunţii, pentru a o părăsi imediat, răspunzând chemării tainice a fratelui Yvonnei. Alături de Yvonne, credincios prieten rămâne François, care nu-l poate înţelege pe Meaulnes. Yvonne devine mamă, naşte o fetiţă şi imediat după naştere moare. De domeniu şi de fetiţă se ocupă în continuare François, devenit profesor într-un sat apropiat. Nu-şi poate explica de ce Meaulnes a plecat de lângă Yvonne, dragostea vieţii lui, şi caută răspunsul acestei enigme în vechiul castel în care Yvonne trăise, ca soţie, o singură zi cu Meaulnes. Într-un pod al castelului, François găseşte un caiet vechi de teză al lui Meaulnes. Caietul conţine pagini de jurnal care-i dezleagă lui François secretul.

DEZNODĂMÂNTUL. Pe când se afla la Paris, căutând-o pe Yvonne, Meaulnes o cunoaşte pe fosta logodnică a lui Frantz. Fără să ştie cine e, crezând că a pierdut-o pe Yvonne, Meaulnes trăieşte cu logodnica lui Frantz, fără a fi căsătorit cu ea. Fata îi spune cine a fost logodnicul ei şi, disperat, Meaulnes o acuză că a distrus viaţa lui Frantz, bunul său prieten. Fata pleacă ameninţându-l că va ajunge o femeie uşoară.

Cuprins de remușcări, Meaulnes se hotărăște să plece după ea, dar apare François, care-i dă vestea că Yvonne se află la castel. Meaulnes alege calea iubirii, însă, în noaptea în care aude chemarea prietenului său, Frantz, el o părăsește pe Yvonne, jurând să revină după ce-i va fi adus pe Frantz și pe logodnica sa la domeniul familiei de Galais.

Întoarcerea este tardivă: Yvonne murise. Dar Meaulnes își cunoaște fiica și François va înțelege că și această bucurie îi va fi luată de către aventurosul său prieten. „Marele Meaulnes" dispare, împreună cu fiica, nemaiauzindu-se nimic despre el.



Auriga. Capul statuii.

Roman al căutării („*questa*"), *Cărarea pierdută* este și un roman al aventurii în sensul atracției către noi miraje, o dată depășite cele vechi. Din această perspectivă, se poate vorbi de un roman care reiterează acele „*leys d'amors*" ale trubadurilor, obiectul iubirii fiind o „*donna*", o „doamnă a gândurilor", nu o femeie tangibilă. O dată cucerită această idealitate feminină, ea nu mai prezintă importanță și trubadurul pornește într-o nouă aventură a cunoașterii prin iubire platonică.

Spațiul în care se petrec tribulațiile eroului din acest roman este natura, dar văzută ca „țară a descoperirii", tărâm aflat la granița dintre vis și real. În cazul de față, visul re-creează natura și astfel ajungem la cunoscutul paradox, conform căruia natura imită arta. Acest lucru se petrece „iubind și respectând" obiectul cunoașterii.

Titlul-metaforă propune multiple grile de lectură. *Cărarea pierdută* este și un roman al adolescenței, vârstă a marilor transformări interioare.

Pledoarie pentru iubirea văzută ca experiență inițiatică, pentru prietenie ca valoare umană fundamentală, dar și pentru curajul aventurii, *Cărarea pierdută* propune o excelentă „aventură" a lecturii, prin ritmul alert al relatării la persoana I, prin construcția tușată a personajelor, prin pendularea povestirii între vis și realitate și prin provocarea cititorului la descifrarea unei scriituri de tip „*trobar clus*" modern, ilimitat simbolică prin finalul deschis.

„O BĂTAIE NEAȘTEPTATĂ ÎN GEAM" (fragment din roman)

„A patra zi a fost una dintre cele mai friguroase zile din iarna aceea. Dis-de-dimineață, primii sosiți în curte se încălzeau dându-se pe gheață, lângă fântână. Așteptau să se facă focul ca să dea năvală în clasă.

Câțiva pândeau din dosul porții mari sosirea băieților din sat. Veneau cu privirile încă aiurite, căci până la școală străbăteau priveliști încărcate de chiciură, vedeau eleștee înghețate, crânguri prin care trec iepurii ca săgeata... Era în cămășile lor un miros de fân și de grajd, care făcea aerul mai greu în clasă, când se înghesuiau pe lângă soba încinsă. În dimineața aceea, unul dintre ei adusese într-un coșuleț o veveriță degerată, găsită în drum. Și mi-aduc aminte că, deși înțepenită, încerca s-o agațe cu ghearele de un stâlp al pavilionului.

Apoi cursul apăsător de iarnă începu...

O bătaie neașteptată în geam ne făcu pe toți să ridicăm capetele. În fața ușii, cu capul sus și parcă orbit, îl zărirăm pe Meaulnes, scuturându-și chiciura de pe bluză, înainte de a intra.

Cei doi băieți din banca de lângă ușă se repeziră să deschidă; un fel de consfătuire, pe care noi n-o auzirăm, avu loc afară și, în sfârșit, fugarul se hotărî să intre în clasă.

Boarea de aer proaspăt ce pătrunsese din curtea pustie, firele de paie de pe hainele lui Meaulnes și mai ales aerul lui de drumeț obosit, înfometat, dar transfigurat, toate acestea deșteptară în noi o senzație de ciudată plăcere și de curiozitate.

În timp ce domnul Seurel, care tocmai se pregătea să ne dicteze, cobora cele două trepte ale catedrei, Meaulnes se îndreptă spre el, agresiv. Îmi amintesc ce frumos îmi părea în clipa aceea marele meu prieten, cu tot aspectul lui istovit și cu ochii înroșiți din pricina nopților petrecute sub cerul liber și, desigur, nedormite.

Înaintă până la catedră și spuse cu tonul sigur al cuiva care aduce o veste:

– M-am întors, domnule!

– Văd, răspunse domnul Seurel, măsurându-l cu privirea cercetătoare. Treci la locul dumitale!

Băiatul se întoarse spre noi, curbându-și puțin spatele, zâmbind batjocoritor, cum fac elevii mari, nesupuși, când sunt pedepsiți și, prinzându-se cu o mână de capătul pupitrului, se lăsă să lunece în bancă.

– Până ce termină de scris camarazii dumitale – toate capetele se întoarseră atunci spre Meaulnes –, vei lua cartea pe care ți-o voi indica eu, spuse profesorul.

Și cursul începu din nou, ca mai înainte. Din când în când, Meaulnes se întorcea spre mine; apoi privea pe fereastră grădina încremenită, albă, pufoasă, și câmpul pustiu pe care se lăsa din când în când câte un corb" (...).

ÎNFRUNTAREA (fragment din roman)

„În clasa care mirosea a castane coapte și a cidru, nu erau decât doi elevi «de serviciu» care dădeau băncile în lături. Așteptând să sune de intrare, mă încălzeam lângă sobă, în timp ce Augustin Meaulnes scotocea în catedra profesorului și prin pupitre. Descoperi curând un mic atlas, pe care începu să-l cerceteze cu pasiune, stând în picioare pe estradă, cu coatele pe catedră și capul în mâini.

Voiam să mă apropii de el; i-aș fi pus mâna pe umeri și, firește, am fi urmărit împreună, după hartă, drumul pe care îl făcuse, când, deodată, ușa dinspre clasa cea mică se deschise larg, îmbrâncită puternic, și Jasmin Delouche, urmat de un băiat din târg și de alți trei din sat, apărură cu un strigăt de izbândă. Desigur vreo fereastră de la clasa mică nu fusese bine închisă: o împinseseră și intraseră pe acolo.

Jasmin Delouche, deși destul de scund, era unul dintre cei mai vârstnici băieți din Cursul Superior. Îl invidia foarte mult pe Meaulnes, dar se dădea drept prietenul lui. Înainte de a veni Augustin, el, Jasmin, era cocoșul clasei. Avea fața palidă, cam searbădă, și părul pomădat. Fiu unic al văduvei Delouche, hangița, îi plăcea să pozeze în bărbat, repetând cu ifose tot ce auzea că spun jucătorii de biliard și consumatorii de vermut.

La intrarea lui, Meaulnes ridică repede capul, încruntă sprâncenele și le strigă băieților, care se îmbulzeau spre sobă, împingându-se unul pe altul:

– Vasăzică, nu poți avea liniște aici nici un moment!

– Dacă nu-ți place, de ce n-ai rămas unde ai fost? răspunse, fără să ridice capul, Jasmin Delouche, care simțea că băieții sunt de partea lui.

Cred că Augustin se găsea în starea aceea de oboseală, când mânia te cuprinde și crește în tine fără s-o poți înfrâna.

– Tu, zise el pălind, îndreptându-se și închizându-și cartea, tu să ieși afară imediat!

Celălalt rânji:

– Oleo! Fiindcă ai șters-o trei zile, te crezi acum stăpân?

Și făcându-i părtași la ceartă și pe ceilalți, continuă:

– Nu ești tu ăla care să ne dea pe noi afară, știi!

Dar Meaulnes îl și înhățase. La început fu doar o îmbrânceală; mânecile bluzelor pârâiră și se descusură. Dintre toți cei intrați cu Jasmin, se amestecă în ceartă doar un băiat de la țară, unul Martin.

– Dă-i drumul! zise el cu nările umflate și scuturându-și capul ca un berbec.

Dar dintr-un brânci zdravăn, Meaulnes îl zvârli tocmai în mijlocul clasei, unde se poticni cu brațele în lături; apoi, cu o mână înșfăcându-l de ceafă pe Delouche, cu cealaltă deschizând ușa, încercă să-i facă vânt afară. Jasmin se agăța de mese și-și târâia picioarele, scrijelind lespezile cu potcoavele de la ghete, în timp ce Martin, recăpătându-și echilibrul, se întorcea cu pași măsurați, cu capul înainte, furios. Meaulnes îi dădu drumul lui Delouche, ca să se ia la trântă cu acest neghiob, căruia cred că i s-ar fi înfundat dacă ușa de la apartament nu s-ar fi deschis pe neașteptate.

Domnul Seurel apăru, cu capul întors spre bucătărie, sfârșind, înainte de a intra în clasă, o convorbire cu cineva... Bătaia se opri ca prin farmec. Unii se dădură deoparte, lângă sobă, cu capetele plecate, evitând, până la urmă, orice amestec.



Box – Detaliu de pe o amforă panatenaică cu figuri negre.
Sec. VI î. Hr.

Meaulnes se așeză la locul lui, cu mânecile descusute din umeri; iar Jasmin, roșu ca racul, mai strigă de câteva ori, până se auzi bătaia liniei în masă, anunțând începerea orei:

– Nu-i mai intră nimeni în voie, acum. Face pe șmecherul. Poate își închipuie că noi nu știm unde a fost!

– Dobitocul! Parcă eu știu? răspunse Meaulnes, în liniștea aproape desăvârșită. Apoi, ridicând din umeri, își lăsă capul în mâini și se apucă să-și învețe lecțiile."

TEME DE LUCRU

- Cu ce sentimente este întâmpinat Meaulnes de colegii și prietenii săi la întoarcerea sa din prima fugă?
- Ultima replică a lui Meaulnes, din finalul fragmentului citat, poate fi interpretată ca mărturie a unei aventuri interioare, mai degrabă decât a uneia concrete? Dacă da, în ce măsură este ea tipică adolescenței?

(A. P. E. și A. P. P.)

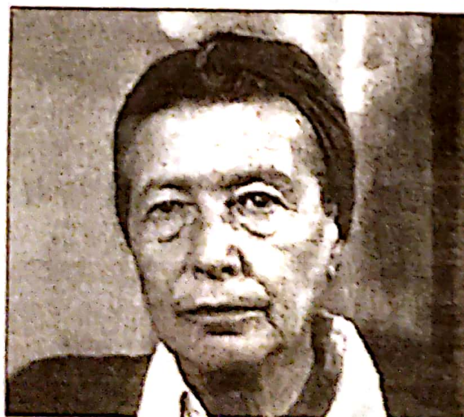
BIBLIOGRAFIE: Alain-Fournier – *Cărarea pierdută*, în românește de Domnița Gherghinescu-Vania, E.L.U., București, 1967; Bercescu, Sorina – *Istoria literaturii franceze*, Ed. Științifică, București, 1970; Bratu, Savin – *Ipoteze și ipostaze*, Ed. Minerva, București, 1973; Saulnier, V.-L. – *Literatura franceză*, vol. I-II, Ed. Albatros, București, 1973.

Simone de BEAUVOIR

Amintirile unei fete cuminți

AUTOAREA ȘI OPERA SA

Născută la Paris, eseistă, romancier și memorialist de marcă, Simone de Beauvoir (1908 – 1986) este una dintre personalitățile culturale remarcabile din prima jumătate a secolului nostru. Manifestul existențialismului feminin – *Al doilea sex* (1949) – a devenit operă de referință a feminismului mondial.



Ca și Sartre, cu care împărtășește opțiunile filosofice, Simone de Beauvoir se înscrie prin opera ei în ilustrarea diferitelor genuri literare. Tentația scrisului o va acapara din adolescență, însă romanele pe care le începe, toate cu tonalități autobiografice, nu sunt decât proiecte pe care le va abandona treptat, deoarece va afla mai târziu de la Sartre că scrisul nu este un joc sau o plăcere, ci este o necesitate: „*Mă crezusem mai cu moț pentru că nu concepeam să trăiesc fără să scriu: el* (Sartre) *nu trăia decât pentru a scrie*", mărturisește Simone în *Amintirile unei fete cuminți*. Astfel va conștientiza faptul că dorința de a scrie nu trebuie să fie programată, impusă ca un obiectiv exterior și pentru afirmarea exterioară, culturală, pentru a obține recunoașterea unei poziții în literatură, ci trebuie să devină imperativul interior al eului, necesitatea vitală de a se clarifica pe sine, de a comunica și de a *se* comunica, de a exprima coeziunea sau lipsa de coeziune din lume.

Simone de Beauvoir își începe cariera de scriitoare în 1943 cu romanul *Musafira*, o evocare a tinereții, în care temele dominante sunt gelozia și dezbaterea limitării libertății

individuale. În 1945 apare *Sângele celorlalți*, un roman didactic, urmat de un altul în 1947, *Toți oamenii sunt muritori*. Cu *Mandarinii* va câștiga în 1954 Premiul Goncourt, atrăgând atenția marelui public, dar în același timp și a criticilor care l-au considerat exagerat pentru un roman autobiografic. Singura piesă de teatru – *Gurile inutile* (1945) – este dedicată mamei, ca și povestea autobiografică din 1964 – *O moarte ușoară* –, care vizează relatarea sfârșitului acesteia.

Eseurile pe care le scrie în paralel cu opera memorialistică și romanescă tratează temele filosofice pe coordonata existențialismului și a feminismului: *Pyrrhus și Cinéas* (1944), *Pentru o morală a ambiguității* (1941), *Al doilea sex* (1949), o carte profetică asupra condiției femeii și emancipării ei.

După 1958, Simone de Beauvoir își dedică timpul recuperării trecutului, reordonării și fixării lui în tiparele scrierilor memorialistice. Opera sa autobiografică, de la *Amintirile unei fete cuminți* (1958) la *Ceremonia de adio* (1981), relevă abundența experiențelor unei vieți și constituie o mărturie esențială pentru o istorie a ideilor din mediile intelectuale coexistente în secolul nostru.

După *Amintirile unei fete cuminți* (1958), al doilea roman autobiografic este *Puterea vârstei* (1960), urmat de *Forța lucrurilor* (1963). *Bătrânețea* (1970) și *Socoteli finale* (1972) rețin fluxul degenerării trecutului în uitare, însemnând pe hârtie momentele bătrâneții și ale bilanțului. Evocarea ultimilor ani petrecuți alături de Sartre din *Ceremonia de adio* va fi continuată printr-o retrospectivă epistolară – selecții din corespondența pe care acesta i-a adresat-o: *Scrisori către Castor* (1983).

PREZENTAREA TEXTULUI

UN DOCUMENT PSIHOLOGIC. Documentul psihologic și social pe care-l oferă *Amintirile unei fete cuminți* este rodul unei porniri neînfrânate a autoarei de a-și scruta viața trăită în cincizeci de ani. Structurată în patru secțiuni, cartea tinereții se împarte în mod echilibrat în copilărie și adolescență – primele două secvențe – și perioada studenției și a independenței față de familie – descrise în ultimele două. Separați nu este doar formală, ci este dictată conștiinței – care se autoanalizează – de către imperative mult mai profunde, cum ar fi, printre altele, modul de a reacționa la sistemul de norme și convenții burgheze persistente în mediul său.



Amazoană îmbrăcată în tunică și pantaloni. Cca 440 î. Hr.

Retrăirea clipelor trecute transferă subiectul rememorării în prezentul factual; persoana aflată în explorarea retroactivă a propriei sale vieți nu lasă între prezentul scrierii (al aducerii aminte) și trecut (ca viață apusă) o falie de nedepășit, dimpotrivă, această dimensiune a temporalității este percepută ca un flux afectiv continuu, astfel încât viața care deja aparține trecutului devine în jurnalul retrospectiv viață care se scrie pe sine, trăire actuală prin forța extraordinară pe care o dobândește actualizarea în condeiul memorialistic:

„*Viața mea urma să fie o poveste frumoasă, ce va deveni adevărată pe măsură ce mi-o voi istorisi mie însămi*“, notează Simone de Beauvoir la sfârșitul părții a doua, remarcă ce servește ca liant între vârste, dar și între proiecțiile fantastice ale copilăriei

şi întruchipările zbuciumatei vieţi studenţeşti care îi vor aduce confirmarea veridicităţii şi împlinirea viselor.

EXPERIENŢELE COPILĂRIEI. Rememorarea parcurge traseul sigur de la indicele de necontestat – fotografia din copilărie – la amintiri ale unor clipe încă vii: experienţa jocului, a mâncatului, a interdicţiilor încălcate.



Tinere îmbrăcate în peplos şi hiton. Acrotere de la templul zeiţei Afaia, din Egina. Cca 500-480 î. Hr.

„Mămica sfărâma praline într-o piuliţă, amesteca pulberea aceea grăunţoasă cu o cremă galbenă; trandafiriul bomboanelor se pierdea în drajeuri suave: îmi cufundam lingura într-un asfinţit de soare. (...)

Mâncatul nu era doar o explorare şi o cucerire, ci şi cea mai serioasă dintre îndatoririle mele: «O lingură pentru mămica, una pentru mama-mare... Dacă nu mănânci n-o să mai creşti». (...)

Brusc, viitorul începea să existe: avea să mă schimbe într-o alta care va spune eu şi nu va mai fi eu. Am presimţit toate înţărcările, abjurările şi morţile mele succesive.“

Personalitatea Simonei de Beauvoir începu să se contureze încă de la câţiva ani, vitalitatea deborda în accese de furie, în crize care vor fi mărci ale unui extremism constant în toată viaţa sa. Nonconformismul ce o va caracteriza continuu se afirmă din copilărie: *„Se mai zicea, nu fără un dram de mândrie: «Simone e încăpăţânată ca un catâr». Profitai de asta. Făceam pe năzuroasa, eram neascultătoare din pură plăcere de a nu asculta. În fotografiile de familie, eu scot limba, mă întorc cu spatele: cei din jurul meu râd. Aceste victorii mărunte m-au încurajat să nu consider inviolabile regulile, riturile, tradiţia; ele stau la rădăcina unei anume opţiuni care avea să supravieţuiască oricăror struniri“*.

Învaţă de foarte timpuriu literele, se joacă, dar limbajul nu-i apare doar ca instrument, aşa cum îl foloseau adulţii – *„depozitari ai absolutului“* –, ci însăşi esenţa, fiinţa: *„Între cuvânt şi obiectul său nu concepeam, aşadar, nici o distanţă în care s-ar fi putut strecura eroarea; aşa se explică faptul că m-am supus Verbului fără obiecţii, fără a cerceta, chiar atunci când împrejurările mă îndemnau să mă îndoiesc“*.

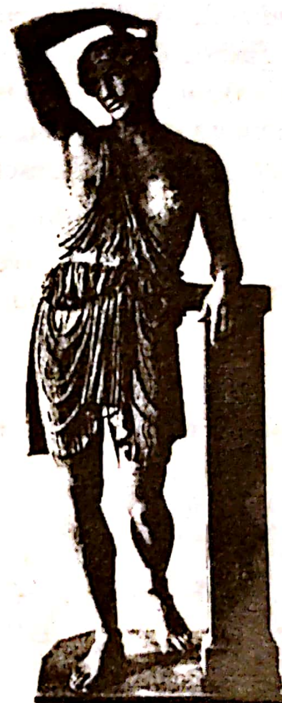
O FETIŢĂ-MODEL. Acestei situaţii Simone i s-a subordonat cât timp a urmat cursurile instituţiei catolice „Désir“, unde a învăţat până la bacalaureat. Educaţia primită acolo o potenţa pe cea din familie: sub atenţia mamei, Simone devenea din ce în ce mai virtuoasă: *„Mi se explicase* – notează autoarea – *că de cuminţenia şi de evlavia mea depindea ca Dumnezeu să mântuiască Franţa. De cum am încăput pe mâna duhovnicului de la cursul Désir, am devenit o fetiţă-model“*.

Metamorfoza sa într-un „copil cuminte“ era una dintre speculaţiile pe care le pusese în aplicare pentru a deveni *unica*: *„La început de tot, îmi creasem singură personajul; acesta îmi adusese atâtea laude, din care obţineam atât de mari satisfacţii, încât sfârşisem prin a mă identifica lui: el deveni unicul meu adevăr. (...) În caz de conflict, eram de-acum*

capabilă să pun întrebări, să discut. Adeseori mi se răspundea numai atât: «Asta nu se face. Când am zis nu, nu rămâne». Dar nici atunci nu mă mai consideram persecutată. Mă convinsesem că părinţii nu-mi voiau decât binele. Afară de asta, voinţa lui Dumnezeu se rostea prin gura lor: El mă crease, murise pentru mine, avea dreptul la o supunere absolută. Simţeam pe umeri jugul liniştitor al necesităţii".

Însă acest portret al „*unei fete cuminţi*" este o dublură, o mască pe care Simone o adoptă, se identifică, prin asumare totală, cu ea – ca influenţă maternă şi sub patronajul domnişoarelor de la institutul catolic –, dar şi pentru a epata. Ambiţia ei a fost întotdeauna să fie recunoscută de cei superiori: fie adulţi, fie prieteni, fie persoane de sex opus.

FAMILIA, PRIETENII, CRIZA SPIRITUALĂ. Deşi roman autobiografic, *Amintirile...* nu o privesc doar pe „fata cuminte", ci pentru a-şi putea pune în evidenţă anumite trăsături de caracter, Simone de Beauvoir evocă personaje care au avut un rol decisiv în formarea sa: tatăl ei, pe care-l considera extraordinar – „*Nimeni dintre cei pe care-i cunoşteam nu era la fel de nostim, de interesant, de sclipitor ca dânsul, nimeni nu mai citise atâtea cărţi, nu mai ştia pe dinafară atâtea versuri; nu mai discuta cu atâta aprindere*". Mama, care o conducea la curs, o supraveghea, îi controla temele – „*Învăţă englezeşte şi începu să studieze latina ca să mă poată verifica. Îmi îndruma lecturile, mă ducea la liturghie şi spre mântuirea sufletului*". Mai târziu, Simone, alături de sora mai mică, pe care o alintase Poupette, ajunge să conştientizeze influenţa celor din familie asupra formaţiei lor de fete cuminţi şi să se transforme în opusul lor, prin contribuţia pe care au adus-o prietenia Zazei Mabille şi a vărului Jacques Laiguillon, personaje care ocupă un loc important în spaţiul evocării.



Amazoană. Copie romană. Cca 440 î. Hr.

Alături de aceştia doi, Simone ajunge să fie vârful unui trio care luptă împotriva tradiţiei, a cutumelor burgheze, fiind personalitatea care duce treptat la emanciparea de sub tutela părintească.

După ce asimilase tot ce se putea din educaţia primită în familie şi la cursul Désir, după ce conştientizase că viaţa intelectuală dominată de figura marcantă a tatălui şi viaţa spirituală vegheată de mama ei nu-şi găsesc puncte de racord şi datorită lecturii unor cărţi interzise, Simone ajunge să trăiască la paisprezece ani o criză spirituală: „*Sfinţenia aparţinea unei alte categorii decât inteligenţa, iar treburile omeneşti – cultură, politică, afaceri, uzanţe şi tradiţii – n-aveau nimic de-a face cu religia. Aşa l-am surghiunit pe Dumnezeu din lume, ceea ce avea să influenţeze decisiv evoluţia mea ulterioară*".

Individualismul şi etica profană, moştenite de pe linie paternă, se aflau în contrast cu severitatea normelor morale şi cu tradiţionalismul, reprezentate de figura mamei. Contestările lucrurilor impuse de o normă şi conştientizarea insuficienţei „*augustelor preotese ale ştiinţei*" de la cursul Désir, insuficienţă percepută în tot ridicolul ei, vor fi compensate de lecturi asidue, de reverii adolescentine şi de conversaţii „serioase" cu Zaza, Poupette şi Jacques. „*Mi se-ntâmpla deja să doresc ieşirea din cercul strâmt în care eram captivă (...) Era adevărat, întrezărisem ceva nou. Tata, mama, soră-mea: cei pe care-i iubeam erau ai mei. Pentru prima oară, presimţeam că poţi fi cutremurat până în străfundurile fiinţei de-o rază venită de* altundeva." Adolescenţa îi aduce o dată cu neliniştile tinereţii şi angoasa

morții, dar în același timp și o ambiție de a depăși copilăria, resimțită în mod acut datorită constrângerilor impuse vârstei. Când realitatea depășește chiar cele mai ambițioase dintre visele eroinei, viața exaltă în tonalități optimiste și totul pare posibil: *„Existența mea era părtașă la bogăția nenumăratelor sale răsfrângeri, se deschidea către universul întreg*“, relatare pe care subiectul memoriilor o punctează cu elocvență.

LECTURA ȘI EMANCIPAREA DE COPILĂRIE. Marile aventuri ale vârstei sunt oferite explorării eului prin lectură. Literatura citită cu sau fără acordul părinților îi oferă modele în care adolescenta se regăsește; personajele cu care se identifică sunt: eroina din *Little Women* a Louisei Ascott, în care își recunoaște *„imaginea și destinul*“, *Școlarul din Atena* al lui André Laurie, Maggi Tulliver, eroina lui George Eliot din *Moara de pe Floss* în care găsește concordanța cu propriul exil.

Bourget, Alphonse Daudet, Marcel Prévost, Maupassant, frații Goncourt au fost elementara trecere de la textele copilăriei la lecturile cărților serioase pe care i le solicită lui Jacques, (cel care îi deschide universul literaturii moderne și gustul pentru nou):

> *„Mulțumită lor (cărților) mă emancipam de copilărie, pătrundeam într-o lume întortocheată, aventuroasă, plină de neprevăzut. Când părinții mei ieșeau seara, îmi prelungeam noaptea târziu bucuriile evadării; în timp ce soră-mea dormea, eu citeam, sprijinită în pernă; de cum auzeam cheia răsucindu-se în broască, stingeam lumina.*“

Relația între cărți și receptor este una simpatetică: *„Între mine și sufletele înrudite care rătăceau undeva, în locuri neștiute, ele creau un fel de comuniune; în loc să-mi trăiesc mica istorie personală, participam la o mare epopee spirituală. Luni întregi mă hrănii cu literatură, dar era, pe-atunci, unica realitate la care puteam avea acces*“.

Descoperirea unei alte lumi deschide calea, prin ficțiune, ficțiunii propriului eu: *„Am devenit în propriii mei ochi un personaj de roman. Orice intrigă romanescă necesitând piedici și eșecuri, mi le născocii*“.

Neliniștea tinerei este identică trăirilor noii generații care se exprima împotriva canoanelor, a ierarhiilor, a tradițiilor și care adoptase ca țel *„sinceritatea față de tine însuți*“ – influența vine tot din literatură: Barrès, Gide, Valéry, Fournier, Claudel, suprarealiștii. Căutările și tensiunile erau reacțiile explicite în raport cu rigiditatea clișeelor: *„Dacă ne renegaserăm clasa, o făcuserăm pentru a ne statornici în Absolut*“.

PROIECTUL VIITOAREI OPERE. Tulburările interioare trebuiau să-și găsească o compensație la nivelul eului și atunci se va renunța la schimbarea obositoare a unor măști inventate, în favoarea unei soluții de compromis: proiectarea în *alte* măști, literare, ficționale, prin scrierea unor secvențe de romane autobiografice. *„Drumul îmi era trasat cu limpezime: să mă desăvârșesc, să mă îmbogățesc, să mă exprim într-o operă ce i-ar ajuta pe ceilalți să trăiască.*“

Idealul pe care agendele adolescentei îl repetă cu insistență este crearea unei opere totale, cuprinzătoare – *„o operă unde să spun totul,* totul“. Notațiile acestui crez aparent gratuit se regăsesc atât în albumele prietenelor, un fel de caiete de amintiri cu întrebări, cât și în jurnalele intime ale Simonei: *„Scriind o operă hrănită cu propria mea poveste, aveam să mă creez și pe mine, din nou, justificându-mi existența. În același timp, aș fi slujit omenirea: ce alt dar mai frumos puteam să-i fac decât niște cărți? Mă interesau în același timp propria persoană și ceilalți; îmi acceptam «încarnarea», dar nu voiam să renunț*

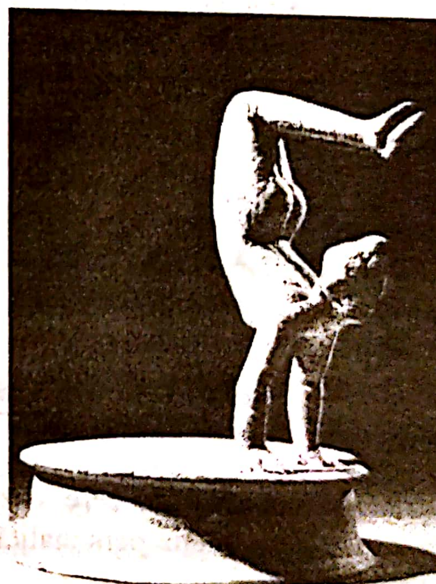
la universal: proiectul acesta le împăca pe toate; era pe gustul aspiraţiilor care crescuseră în mine de-a lungul celor cincisprezece ani".

Dedublarea şi dialogul cu sine însăşi pe care i le-a oferit jurnalul – în care notează momentele de pendulare, vidul existenţial, angoasele – vor fi compensate de cultivarea propriei personalităţi: „*Visam să fiu propria mea cauză şi propriul meu scop; gândeam acum că literatura o să-mi împlinească această dorinţă. Ea avea să-mi asigure o nemurire care să compenseze veşnicia pierdută; nu mai exista nici un Dumnezeu care să mă iubească, dar urma să ard în milioane de inimi*".

„ÎMI DOREAM SĂ PRIND ÎN PUMN CEVA CONCRET". Lipsa reperelor şi receptarea acută a absenţei / dispariţiei sacrului, precum şi necesitatea ordonării unei vieţi tumultuoase pe care limitele eului n-o pot subjuga vor declanşa crize simptomatice vârstei adolescenţei:

> „*Viaţa îmi păruse atât de plină încât pentru a răspunde nesfârşitelor sale chemări căutasem cu fanatism să uzez de întreaga mea fiinţă; dar viaţa era goală, nici un glas nu mă chema în ajutor. Simţeam că am puteri cât să ridic pământul pe umeri, şi nu găseam de urnit nici cea mai mică pietricică. Deziluzia mea a fost brutală: «Sunt atât de mult peste ce pot să fac!»* (...) *«Nimic n-are nevoie de mine, nimic n-are nevoie de nimeni, pentru că nimic n-are nevoie să existe»*."

Disperarea atinge toate valorile: de la recluziune şi cultivarea conştientă a singurătăţii ca ideal şi marcă a separaţiei de ceilalţi, inferiori, la dispreţ faţă de orice şi faţă de sine, de la reveniri spre o vitalitate debordantă – în care confuzia şi teribilismul specific vârstei fuzionează – la accese de nihilism: „*Fapt e că nu pusesem încă mâna pe nimic. Iubire, acţiune, operă literară: mă mărgineam să învârt în minte câteva concepte; contestam la modul abstract nişte posibilităţi abstracte şi ajungeam la concluzia unei neînsemnătăţi dezolante a realităţii. Îmi doream să prind în pumn ceva concret şi, înşelată de violenţa acestei dorinţi nelămurite, o confundam cu dorinţa de infinit*".



Tânără acrobată. Epoca elenistică

Salvarea din căderea în apatie şi echilibrarea stărilor de euforie delirantă i-au venit din partea lui Jacques, vărul mai mare, care îi deschide calea vieţii „riscante şi inutile" prin explorări ale străzilor şi cafenelelor în care Viaţa şi Aventura pulsau la tensiune înaltă. Însă o dată încercată şi reiterată această experienţă a vieţii ascunse ce i s-a refuzat până atunci, regăsirea în „Unica" este din nou posibilă datorită sumei care în persoana sa era de mult prezentă: „*O inimă de femeie şi un creier de bărbat*".

INTRAREA ÎN VIAŢA ADEVĂRATĂ. Deşi spirit nonconformist, faţă de prieteni Simone păstrează în căldura oricărei relaţii umane armonia şi echilibrul: în partea a treia şi cea care încheie rememorarea va predomina evocarea vieţilor celorlalţi. Întâmplările unei aparente iubiri, confidenţele şi corespondenţa cu Zaza, destinul tragic al acesteia, noii prieteni din cercul intelectualilor, deja formaţi în perioada studenţiei, atmosfera de la Sorbona şi acceptarea „fetei cuminţi" în clanul Sartre, Nizan, Herbaud, prin intermediul celui din urmă şi împlinirea unui vis – datorită descoperirii unui dublu în care să se

regăsească –, toate aceste evocări vor dezvălui, prin prezența alterității, adevăratul traseu al vieții eroinei și confirmarea că există cineva care să fie *„fratele și egalul (...) absolut“*.

Pentru romanul *„unei fete cuminți“*, *amintirile* toate pulsează de viață. Și pentru că trecutul este total asumat, viitorul se întregește în prezentul scrierii. Autoarea, prin rememorare, prezenteizează clipele trecute, re-scriindu-se pe sine, re-ființând într-un destin care anulează separația: trecut-prezent-viitor: *„Viitorul nu mai era o speranță: puteam să-l ating (...). Viața mea urma să fie o poveste frumoasă, ce va deveni adevărată pe măsură ce mi-o voi istorisi mie însămi“*. Romanul unei vieți nu mai este scriere, ci devine el însuși viață, comprimată în crezul care i-ar putea servi drept moto: *„Vreau viața, toată viața. Mă simt curioasă, dornică, dornică să ard mai intens decât oricare alta, indiferent cu ce flacără“*.

TEMĂ DE LUCRU

- Simone de Beauvoir a fost îndemnată de Jacques, folosind un precept din André Gide, să-și cultive personalitatea la maximum, îndemn pe care Simone i-l va întoarce în perioada de criză vărului ei: *„Să faci din tine însuți o ființă de neînlocuit“*. Discutați sensurile acestei maxime în contexte pe care le creează adolescența și viața. ***(R. M. I.)***

BIBLIOGRAFIE: Simone de Beauvoir – *Amintirile unei fete cuminți*, traducere și note de Anca-Domnica Ilea, Editura de Vest, Timișoara, Colecția Amarcord, 1991; Parret, Herman – *Sublimul cotidianului*, traducere de Magda Jeanrenaud, Ed. Meridiane, București, 1996.

ANEXĂ

Psihologia adolescenței

Adolescența se cere văzută ca o etapă a existenței individuale, dar mai ales ca *devenire*. Construcția personalității, sub impulsul modelator al factorilor educativi, își începe configurarea.

Adolescența este și un început de drum pus sub semnul conștienței de sine, precum și al acceptării unui statut care de acum înainte va defini personalitatea.

Această etapă este de asemenea definitorie pentru procesul de socializare a individului, de punere a lui în relație cu lumea (sub toate formele ei de manifestare). În acest raport sine-societate, adolescentul aduce nota sa personală, care se poate dovedi convergentă – sau divergentă – cu cerințele societății.

Adolescența este, pentru prima dată poate, o asumare a destinului.

Cunoașterea de sine este una dintre necesitățile celui ajuns la vârsta adolescenței. Citatul următor înlesnește această necesitate.

Ursula ȘCHIOPU, Emil VERZA

Psihologia vârstelor. Ciclurile vieții

„După ieșirea din pubertate (de la 14 la 18-20 de ani) are loc în mod intens ieșirea din societatea de tip tutelar, familial și școlar și intrarea în viața cultural-socială mai largă a școlii și chiar a orașului. Această intrare este complexă și dependentă de gradul de integrare a școlii în viața socială.

Din punctul de vedere al analizei noastre, adolescentul trece de asemenea prin câteva stadii.

a. Preadolescența. *Aceasta este o etapă de stabilizare a maturizării biologice. Mulți autori consideră întreaga pubertate ca preadolescență. În această etapă se conturează și se adâncește mai mult individualizarea – conturându-se caracteristicile conștiinței și ale conștiinței de sine. Este o fază de o intensă dezvoltare psihică, încărcată de conflicte interioare. Tânărul manifestă încă o oarecare agitație și impulsivitate, unele extravaganțe, momente de neliniște și momente de dificultate, de concentrare, oboseală la efort. Expresia feței devine însă mai precisă și mai nuanțată. Pofta de mâncare este încă dezordonată, selectivă și în creștere. Individualizarea se intensifică pe planurile intelectuale și de relaționare. Părerile personale încep să fie argumentate și capătă deseori o validare de generație (s-au schimbat vremurile... pe vremea noastră...). Începe să crească interesul pentru probleme abstracte și de sinteză, dar și pentru participare la roluri mai deosebite.*

Se rafinează interesul pentru lectură, filme, TV, tehnică etc. Apare mai pregnantă dorința de afirmare personală ca expresie a socializării. Cerința de cunoaștere se secundează de plăceri intelectual-afective și se angajează atitudinal. În sfârșit, experiența afectivă se nuanțează și se impregnează de valori. (...)

În ansamblu, perioadele pubertății și adolescenței cuprind cel puțin trei categorii de reacții legate de seria de modificări mai sus descrise:

a) Se dezvoltă preocupări ale conștiinței și conștiinței de sine (ca percepție de sine întâi, inclusiv schema corporală) ca expresie a identității egoului. Puberul și adolescentul fiind confruntați cu schimbări multiple prin care trec, cu transformările obiective și subiective legate de maturizarea sexuală, dar și de descoperirea dimensiunilor realității sociale, procesele de identitate sunt complexe și sinuoase.

b) Modificarea și transformările ce condiționează ieșirea din conformismul infantil au loc prin opoziție, încărcată de cerința de căutare a identității, ceea ce face ca să se treacă printr-o experiență personală densă, trecere impregnată de nesiguranță și de năzuințe puternice spre independență și libertate, demnitate și onoare. Nesiguranța are la bază spargerea sentimentului infantil de dependență. În același timp, libertatea și independența față de relațiile parentale sunt adesea frustrante și creează nu numai nesiguranța, ci și sentimente de culpabilitate. Aceleași fenomene au loc și cu privire la grup. Apartenența la grup este competitivă și adesea tensională, ceea ce va genera sentimentul de dependență, dar concomitent și de independență și o oarecare nesiguranță.

c) În al treilea rând, are loc găsirea unei identități vocaționale ce privește un fel de autocunoaștere și autodescoperire de posibilități sau incapacități – în perioada pubertății –, pentru ca apoi să se dezvolte din ce în ce mai mult și identitatea aptitudinală. Foarte sinuos, acest aspect de identitate nu realizează întotdeauna

concordanța între interese și aptitudini. Treptat, aspirațiile vor modela spectrul vocațional pe axa profesionalizării, fenomen mai pregnant în perioadele adolescenței (marea adolescență și după aceea)."

PREZENTAREA TEXTULUI

Parte componentă a unui studiu vast urmărind „ciclurile vieții", fragmentul vizează aici una din cele mai frumoase – dar și mai pline de contradicții – etape ale devenirii umane. Adolescența este văzută dintr-un anumit punct de vedere – acela al psihologului, care încearcă să surprindă elementele dominante ale vârstei. Se subliniază astfel spiritul definitoriu al adolescenței, care este tendința spre personalizare, spre identitatea de sine. Căutarea acestei identități implică un proces de conștientizare – marcă esențială a vârstei.

Este urmărită imaginea (pre)adolescentului-etalon în raport cu principalele elemente care marchează și condiționează existența de sine: relațiile adolescent-societate, adolescent-școală, adolescent-colectivitate, adolescent-familie. Aceste relații se prefigurează ca un proces permanent de devenire. De altfel, una din caracteristicile marcante ale etapei în discuție este, așa cum s-a arătat, *devenirea.*

Cea de a doua caracteristică esențială a adolescenței rămâne *aspirația*. Textul nostru vorbește despre „*găsirea unei identități vocaționale*". Este perioada – adeseori – decisivă în această privință. Ea pre(con)figurează individul social de mai târziu.

Din punctul de vedere al stilului, fragmentul aparține, desigur, celui științific. Este un text non-ficțional care are drept scop, conform exprimărilor în uz, să transmită informații asupra unor procese (ale devenirii și existenței, în cazul nostru), în urma unei operații intense și dirijate de investigare a societății. Cuvintele se folosesc în sensul lor propriu, lexicul este dominat de termeni neologistici – totuși de mai largă circulație. Fiind însă vorba de o știință umanistă, asemenea filosofiei, istoriei, criticii literare, psihologia – iar textul nostru se circumscrie acestei sfere – se folosește uneori și de valențele conotative ale limbajului, solicitând afectiv cititorul.

TEME DE LUCRU

- Încercați să-vă recunoașteți în imaginea-etalon pe care v-o oferă textul.
- Căutați să extindeți „explorarea" voastră și asupra colegului, prietenului etc.
- Vă regăsiți în identitatea și aspirațiile generației voastre?
- Ce trăsături ale personalității voastre în devenire nu ar fi specificate în textul de mai sus? Puteți completa citatul cu observațiile proprii. *(Fl. Ș.)*

BIBLIOGRAFIE: Prof. univ. Șchiopu, Ursula, prof. univ. Verza, Emil – *Psihologia vârstelor. Ciclurile vieții*, ediție revizuită, E.D.P., R.A., București, 1995; Herivan, Mircea – *Meridiane pedagogice*, E.D.P., București, 1973.

Joc şi Joacă

Jocul nu este pentru ființa umană doar o temă culturală și literară, ci și, în bună măsură, un mod de existență. Există vârste și profesii, ocupații și pasiuni care reduc viața omului la manifestări caracterizate printr-o mare doză de gratuitate. Într-un anume fel, copilăria se confundă cu jocul. La această vârstă jocul este, firește, mai mult o joacă, adică o formă de participare inconștientă la cadrul și convențiile jocului. Adolescența își are, la rându-i, jocurile ei, unele declanșate spontan, altele deliberate, de la jocurile sportive la dans și de la jocurile de societate la cele pe calculator. Lumea adulților e, și ea, o lume care nu se reduce la pragmatica existenței. Jocul înseamnă și aici amuzament, destindere, încercare a puterilor, plăcere, pasiune, compensare iluzorie a unor frustrări. De aceea există sărbătorile, petrecerile, nunțile, circul, corrida, *bâlciul, parcul de distracții, carnavalul, jocul de cărți și jocul de popice, tot soiul de alte jocuri sportive, cuvintele încrucișate, șahul și* poker*-ul, ruleta și nenumărate alte forme de încercare a norocului etc., etc. Joaca e astfel depășită într-o nevoie conștientizată de evadare din imediat și de trecere într-o lume a împlinirilor virtuale. Sunt firește și jocuri care se soldează cu câștiguri și avantaje chiar în planul vieții imediate. Jocul înseamnă nu doar plăcere, ci și îndrăzneală și risc, inteligență și fler, vocație și experiență, profesionalism și disponibilitate pentru soluțiile alternative.*

Jocul este în ultimă instanță forma de manifestare care poate arăta într-o măsură destul de exactă ceea ce este ascuns în om. Preferința pentru un anume tip de joc tăinuiește complexe, neîmpliniri, forme mascate de agresivitate sau, dimpotrivă, naturi mai idealiste sau mai sentimentale decât arată realitatea. Psihanaliza are multe de spus în această privință. Acea „copilărie a copilului universal" despre care vorbea G. Călinescu în cazul Amintirilor... *lui Creangă conține formele genuine ale umanului. Însă deasupra acestor forme apar conotații personale, biografice, temperamentale și de caracter. E suficient în acest sens să examinăm plăcerile copilăriei și formele ei de joacă la autori atât de diferiți ca Ion Creangă și Vladimir Nabokov, Lucian Blaga și Mark Twain, pentru a descoperi deja aici un stil, amprenta unui mod de a fi pe care maturitatea îl va transforma în marcă a personalității. Și atunci de ce să nu riscăm această butadă: „Spune-mi ce jocuri prefera copilul din tine, ca să-ți spun cine ești!"*

Există în literatură o temă a jocului care se confundă în general cu temele vârstelor crude. În scrierile autobiografice aproape că nu există încercare de rememorare a unui parcurs existențial care să nu refacă și traseul jocurilor îndrăgite, al plăcerilor copilăriei. E aici o căutare a unei stări de maximă libertate și fericire. Dar nu e doar atât. Coborând spre originile identității sale, scriitorul se îndreaptă, cu speranța de a înțelege mai mult, și spre sursele și resursele propriei sale creativități. Scrisul artistic însuși e un joc superior și faptul că mulți scriitori dedicați temelor înalte și grave (Carl Sandburg, Tudor Arghezi, Antoine de Saint-Exupéry, Gellu Naum, Dino Buzzati, Eugen Ionescu, William Saroyan, Cezar Petrescu și mulți alții) nu evită, ci dimpotrivă, domeniul paraliterar al cărților pentru copii vine și dintr-o necesitate de a coborî seriozitatea jocului de-a / cu literatura în spațiul pur al jocului care este

copilăria. Mai mult decât atât însă, literatura e un joc al creativității artistice. Ea poate fi un joc cu formele date (John Fowles, Italo Calvino, Mircea Horia Simionescu sau Topârceanu parodistul, în literatura noastră), dar și un joc cu limbajul. Conceptul de ludic e frecvent în vocabularul criticii literare atunci când se pune problema de a caracteriza o operă în care dimensiunea jocului e evidentă. Ludicul merge mână în mână cu livrescul și sistemul referințelor culturale. În cărțile sale Lewis Carroll împinge dincolo de convențiile artistice cunoscute granițele miraculosului, grotescului și ale feericului. În poeziile sale în limba spargă Nina Cassian parodiază ideea de prozodie, de vers, de rostire cantabilă, de logică a sensului etc. Cunoscut ca o mișcare literară nihilistă, care suspendă toate criteriile artei, dadaismul e în ultimă instanță un joc al circumstanțelor aleatorii ale scrisului. Există apoi o întreagă literatură a colajului, a remake-*ului, a permutărilor de termeni și a combinării de imagini incongruente (pe lângă Tristan Tzara, inițiatorul dadaismului, e de avut aici în vedere precursorul său, Alfred Jarry, sau „urmași" ca Raymond Roussel, Raymond Queneau, Christian Morgenstern, e.e. cummings, Isidore Isou etc.).*

Într-un fel, scriitorul ajunge să potențeze în discursul său aspectele ludice și dintr-o neîncredere în real – care, ca orice real, este lipsit de imaginație – dar și dintr-o dorință de a experimenta noi posibilități expresive. Scriitorul inventează noi cuvinte, așa cum fac, de pildă, copiii în jocurile lor, el creează noi spații de viață imaginară care respectă toate aparențele posibilului. El inventează noi regnuri, noi tipuri de relații între obiecte și ființe, noi moduri de a fi ale umanului, noi gramatici și repertorii de cuvinte. El sesizează ceea ce este absurd în stereotipia existenței și face vizibil derizoriul actelor umane (Caragiale și Eugen Ionescu, Urmuz și Kafka), atinge în reprezentările sale valențele comicului, recurge la umor, apelează la ironie, șarjă parodică, persiflare. În felul acesta scriitorul ajunge să se joace, ca într-o încercare de exorcism, cu aspectele grotești, ridicole ale vieții. Ciudat poate fi și faptul că multe cărți grave au în infrastructura lor principii de construcție care sunt ale jocului. Un roman cum este Numele trandafirului *al lui Umberto Eco seduce prin senzația lui de viață, dar el nu poate fi luat în serios ca un roman realist, pentru că toate misterele, crimele și momentele de suspans ale cărții sunt și ale unui joc textual care oblitereză în cele din urmă realul. Cartea lui Eco e în același timp un roman polițist, un roman de aventuri, o scriere livrescă, un roman de moravuri etc. La fel putem pune problema în cazul romanului* Magicianul *al lui John Fowles, care, prin tema lumilor virtuale, este și o fină parodie a romanului erotic sau de aventuri. Exemplele ar putea continua. Jocul în literatură este jocul cu literatura. Iar jocurile literaturii sunt jocurile vieții. Ideea că scriitorul e acel adult care prin activitatea sa încearcă să redevină copil e banală. Tocmai principiul creator al jocului ne arată ce se ascunde dincolo de această banalitate.*

(Gh. C.)

Textele acestui capitol sunt însoțite de desene și lucrări grafice făcute de scriitori.

Tudor ARGHEZI

Prefață (la *Țara piticilor*)

„Într-o zi, pe înserat,
Ce să vezi? Ne-am apucat,
Doi părinți și doi copii,
Din Cartea cu jucării,
Să mințim, să povestim
Ce-am știut și ce nu știm,
Pentru alți copii, mai mici,
Nici chiar mici detot, dar nici
Mari, ca de însurătoare,
Și făcurăm și-o prinsoare,
Cine poate scri mai iute
Stihuri vreo câteva sute,
Și ne-am așternut pe scris.
Ochii ni s-au cam închis,
Mâna ne-a cam amorțit
Și-a ieșit ce a ieșit.
Am citit în adunare
Ce scrisese fiecare,
Și din toate, vrea, nu vrea,
S-a ales povestea mea.
Rămășagul fu: «Se poate
Scri și pe nerăsuflate?»
Vorba e c-am câștigat
Și,-n sfârșit, am răsuflat.
Partea mea, într-adevăr,
Am avut un sfert de măr,
Împărțind un măr crețesc;
Nu cumva ca să jignesc
Pe tovarășii de coate,
Mâncând sferturile toate.

Domnule, care citești
Multe altele povești,
Mai frumoase și mai scrise,
N-o să-ți placă, pare-mi-se.
Te-ai deprins cu stih bogat,
Cu care te-am învățat.
Nu mă osândi, vai mie!
C-am căzut în sărăcie.

E nevoie să-ți explic:
Ești prea mare. Fă-te mic.
Uită regula o dată
Și, cu cartea dezvățată,
Mergi nițel de-a bușile.
Poți închide ușile,
De ți-e teamă și rușine
Să te faci de râs ca mine.
Ieși din dogmă și, tiptil,
Fă-te la citit copil.
Asta, Domnule Confrate,
Dă alean și sănătate.
Eu, cum vezi, încet, încet,
M-am făcut analfabet."

AUTORUL ȘI OPERA SA



Tudor Arghezi (pseudonimul literar al lui Ion N. Theodorescu), poet, prozator și publicist, s-a născut la 23 mai 1880 la București. Urmează școala primară „Petrache Poenaru" și gimnaziul „Dimitrie Cantemir" (1891 – 1896) din București. Debutează în revista lui Al. Macedonski „Liga ortodoxă" cu poezia *Tatălui meu*, semnată Ion Theo. Colaborează, sub numele Ion Th. Arghezi, la „Revista modernă" și „Viața nouă". Între 1897 și 1899 este tehnician la Fabrica de Zahăr din Chitila. În 1899 se retrage la Mănăstirea Cernica, novice, apoi ieromonah, sub numele Iosif; va fi diacon la Mitropolie, în București, între 1900 și 1905, când se retrage din cin. În 1905, Arghezi solicită

mitropolitului Iosif Gheorghian sprijinul pentru o călătorie de studii „într-o ţară catolică". Pleacă în Elveţia, la Fribourg, găzduit la o mănăstire a cordelierilor, frecventând asiduu biblioteca şi audiind cursuri la Universitatea din Geneva. În timpul şederii în Elveţia (1905 – 1910) urmează şi o şcoală de meserii, lucrând în atelier „dinţi de aur, inele, capace de ceasornice". Călătoreşte des în Franţa (Paris, Dijon) şi în Italia (Roma, Messina). În absenţă, este reintrodus în circuitul literar de către N.D. Cocea, care-i publică, în „Viaţa socială" (1910), poezia *Rugă de seară*. Revenit în ţară, începe colaborarea la „Facla", „Viaţa Românească", „Rampa" etc., cu versuri, pamflete, polemici, cronici dramatice şi plastice. Traduce *Amintiri din casa morţilor* de Dostoievski. Conduce, alături de Galaction, revista „Cronica" (1915 – 1916), susţinând campania neutralităţii, după ce fusese redactor la ziarul „Seara" (1913 – 1914). În timpul ocupaţiei germane colaborează la „Gazeta Bucureştilor" şi „Scena", activitate pentru care e condamnat în procesul ziariştilor colaboraţionişti din 1918, alături de Ioan Slavici. Deţinut la Văcăreşti, este graţiat în 1919 prin intervenţia lui Nicolae Iorga. Colaborează la „Adevărul literar şi artistic", „Lumea", „Gândirea", „Lamura", „Clipa", „Ramuri", „Ţara noastră", „Contimporanul", „Cuvântul", „Clopotul" etc., conduce revista „Cugetul românesc" (1922 – 1924) şi ziarul „Naţiunea", „foaia intelectualităţii", unde publică şi *Amintirile ierodiaconului Iosif*.

În 1927 debutează editorial cu volumul de versuri *Cuvinte potrivite* – este momentul consacrării poetului, până atunci cunoscut mai mult în medii literare restrânse. Editează, într-o concepţie grafică originală, revista „Bilete de papagal" (1928 – 1929; 1930; 1937 – 1938; 1945), unde lansează câţiva tineri poeţi de valoare. Al doilea volum de versuri, *Flori de mucigai* (1931), amplifică vizibil controversa critică iscată în jurul poeziei sale. Concomitent, Arghezi scrie proză poematică şi foiletonistă („tableta", „biletul"), publicând volumele *Icoane de lemn* (1929), *Poarta neagră* (1930), *Cartea cu jucării* (1931), *Tablete din ţara de Kuty* (1933), *Ce-ai cu mine, vântule?* (1937). Romanele (ulterior numite poeme) *Ochii Maicii Domnului* (1934), *Cimitirul Buna-Vestire* (1936) şi *Lina* (1942) distilează unele elemente autobiografice. În 1934, *ex aequo* cu Bacovia, i se acordă Premiul Naţional pentru poezie. Volumele de versuri *Cărticica de seară* (1935) şi *Hore* (1939) dezvăluie noi resurse ale lirismului arghezian; personalitatea contradictorie a poetului se arată şi mai accentuat în „ediţiile definitive" de *Versuri* (1936, 1940, 1943). În timpul celui de-al doilea război mondial, deţine o rubrică intitulată „Bilete de papagal" la ziarul „Informaţia zilei", unde publică şi pamfletul *Baroane* (30 septembrie 1943), pentru care este arestat şi internat în lagărul de la Târgu-Jiu. În 1946 i se acordă Premiul Naţional pentru literatură – confirmare oficială a imensului său prestigiu. Unele articole, ca şi poeziile din volumul *Una sută una poeme* (1947) prilejuiesc atacuri reînnoite, ducând la punerea sub interdicţie a operei. Alegerea sa ca membru al Academiei şi al Marii Adunări Naţionale (1957), acordarea Premiului de Stat pentru literatură pecetluiesc împăcarea sa cu oficialitatea, exprimată şi prin elogiile publice la volumele de versuri: *1907. Peizaje* (1955) şi *Cântare Omului* (1956). În 1962 începe editarea seriei de *Scrieri*, proiectată în peste şaizeci de volume. Ultimele plachete, *Frunze* (1961), *Poeme noi* (1963), *Cadenţe* (1964), *Silabe* (1965), *Ritmuri* (1966), *Litanii* (1967) şi *Noaptea* (1967), includ versuri inedite, dar trimit şi la etape de creaţie anterioare. În 1965 i se acordă Premiul Internaţional de Poezie Herder şi este ales membru al Academiei Sârbe de Ştiinţe şi Arte. După moartea soţiei (1966), poetul suportă tot mai greu apăsarea senectuţii şi se stinge nu după mult timp, fiind înmormântat alături de Paraschiva, în grădina casei din Mărţişor (14 iulie 1967).

A tradus din La Fontaine, Krîlov, Gogol, Kuprin, Anatole France, Molière, Saltîkov-Şcedrin. Tudor Arghezi rămâne unul dintre marii poeţi ai secolului al XX-lea, creatorul celei mai originale sinteze între tradiţie şi modernitate.

PREZENTAREA TEXTULUI

TEMA JOCULUI. *Prefaţa* la volumul *Ţara piticilor* face parte din acea zonă a creaţiei lui Tudor Arghezi care se poate încadra în poezia universului mărunt sau poezia „boabei şi a fărâmei".



Desen de Tudor Arghezi

Ne aflăm în lumea poeziei pe care Arghezi a dedicat-o copiilor, începând cu *Cântec de adormit Miţura* din volumul de debut, *Cuvinte potrivite*, şi continuând cu o parte din volumul *Versuri de seară*, cu *Buruieni*, *Mărţişoare* şi cu prozele din *Cartea cu jucării* şi *Copilăreşti*.

Tema jocului a mai fost abordată, în literatura noastră, de către Emil Gârleanu sau de către George Topârceanu, fără ca aceştia să-i fi dat atâta amploare ca Arghezi, care a fost de-a dreptul fascinat de universul mărunt. La el gâzele, păsările, patrupedele sau còpiile lor de jucărie, florile, buruienile constituie o lume în care sufletul poetului îşi găseşte mereu sursă de regenerare. El este un poet jucăuş care se pune în postura Demiurgului şi creează o lume proprie, în care sufletul său devine „copil" şi se bucură de frumuseţi nebănuite. Dacă în cea mai mare parte din opera sa poetul abordează teme grave (filosofia, tema socială, dragostea), jocul are rolul de a aduce echilibru acestei creaţii, fiind expresia gingăşiei, a graţiosului, a bucuriei vieţii.

„IEŞI DIN DOGMĂ ŞI, TIPTIL, / FĂ-TE LA CITIT COPIL." *Ţara piticilor*, volumul din 1947, încântă pe oricine încă de la prima lectură. El este deschis de o *Prefaţă* în versuri iambice, 52 la număr, toate a câte şapte silabe şi având rimă împerecheată. Din această prefaţă, cititorul află că „Ţara piticilor" a fost creată într-o seară, din joacă: doi părinţi şi doi copii s-au luat la întrecere să creeze stihuri *„pe nerăsuflate"*. Câştigătorul, autorul însuşi, reuşind să-şi termine proba, a *„răsuflat"*, în sfârşit, şi a primit ca premiu un sfert dintr-un măr creţesc, împărţind întregul cu *„tovarăşii de coate"*. El este convins că cititorul, aşa cum a fost deprins, s-ar aştepta la o poveste elaborată, în *„stih bogat"* şi cere înţelegere că *„a căzut în sărăcie"*. Poate fi, însă, trecut cu vederea acest lucru dacă se recurge la un subterfugiu: cititorul să devină şi el copil, având din asta un mare câştig, întrucât a te copilări înseamnă să ai parte de *„alean şi sănătate"* – terapia prin joc.

Arghezi, pus pe şotii, se adresează direct cititorului, atrăgându-l în jocul său, stilul fiind direct şi foarte vesel – vezi începutul poeziei. Cum orice poveste trebuie, oricum, crezută, nu ce se scria era important, ci a *„scri mai iute"*. Ca orice activitate, şi jocul are riscurile lui: *„Şi ne-am aşternut pe scris. / Ochii ni s-au cam închis, / Mâna ne-a cam amorţit / Şi-a ieşit ce a ieşit"*. Povestea autorului vorbeşte despre o ţară cu totul aparte, o ţară a piticilor, a căror existenţă este foarte interesantă, dar nu uşor de înţeles.

Cititorul trebuie să renunţe la seriozitate, să uite ce a învăţat şi să accepte jocul: *„Domnule care citeşti / Multe altele poveşti / (...) E nevoie să-ţi explic: / Eşti prea mare. Fă-te mic. / Uită regula o dată / Şi, cu cartea dezvăţată, / Mergi niţel de-a buşile. / Poţi*

închide uşile, / De-ţi e teamă şi ruşine / Să te faci de râs ca mine. / Ieşi din dogmă şi, tiptil, / Fă-te la citit copil".

Conversând cu „confratele" său, Arghezi elogiază jocul, recomandându-l tuturor, laudă copilăria ca vârstă a candorii şi a lipsei de griji: „*Asta, Domnule Confrate, / Dă alean şi sănătate. / Eu, cum vezi, încet, încet, / M-am făcut analfabet*".

Acestui „*analfabet*", cum se declară a fi, cuvintele îi sunt foarte la îndemână. El (autorul *Cuvintelor potrivite*) le potriveşte astfel încât nu doar să-l atragă, ci chiar să-l încânte pe cititor şi să-l vindece de ursuzenie. Găsim în limbajul poetului sinonime („*prinsoare*" – „*rămăşag*"), antonime („*vrea, nu vrea*", „*am ştiut*" – „*nu ştim*"), cuvinte şi expresii din limbajul popular („*Vai mie!*", „*alean*", „*însurătoare*", „*nu mă osândi*"), neologisme („*dogmei*", „*analfabet*") etc.

Pe alocuri, spre încântarea cititorului, cel care scrie se copilăreşte şi el, la nivelul invenţiei gramaticale şi semantice. Foloseşte verbul „*a scri*" pentru „a scrie", superlative imposibile („*mai frumoase şi mai scrise*"), contrageri şi inversiuni („*Fă-te la citit copil*") şi dă dovadă de virtuozitate în crearea versurilor, prin *enjambement* sau *ingambament* (continuarea ideii poetice dintr-un vers în altul, fără a marca aceasta prin vreo pauză): „*Nici chiar mici detot, dar nici / Mari ca de însurătoare*".



Desen de Jehan Calvus

Răspunzând invitaţiei lui Arghezi, în final cititorul ar trebui să lase „*cartea dezvăţată*", să reînveţe să meargă „*de-a buşile*" şi „*încet, încet*" să intre în „*Ţara piticilor*", în suflet cu dorul de copilărie şi de poveşti. „*Fă-te suflete copil*" e un îndemn irezistibil pentru oricine.

TEME DE LUCRU

- Încercaţi-vă puterea de creaţie, născocind un joc, stabilind şi regulile lui.
- Dacă vi s-ar propune şi vouă să vă prindeţi în jocul de-a crea „versuri pe nerăsuflate", ce fel de rime aţi alege?
- Având în vedere că Arghezi face jocuri de cuvinte, găsiţi sensurile pe care el le atribuie sintagmelor: „*cu cartea dezvăţată*", „*m-am făcut analfabet*".
- Cum vă explicaţi că un om matur, ca poetul Arghezi, se joacă, scriind poezii pentru voi?

(Z. P.)

BIBLIOGRAFIE: Balotă, Nicolae – *Opera lui Tudor Arghezi*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1979; Ionescu, Gelu – *Anatomia unei negaţii*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1991; Streinu, Vladimir – *Eminescu, Arghezi*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1976.

Hronicul şi cântecul vârstelor

AUTORUL ŞI OPERA SA



Născut la 9 mai 1895 în satul Lancrăm – Sebeş, Lucian Blaga este poet, dramaturg şi filosof. Este fiul lui Isidor Blaga, preot, şi al Anei (născută Moga), de origine aromână. Studiile primare, începute la Lancrăm şi la Sebeş – Alba, sunt continuate la Liceul „Andrei Şaguna" din Braşov. Între anii 1914 şi 1917 este înscris la Seminarul teologic din Sibiu, pentru a evita înrolarea în armata austro-ungară. Renunţă la teologie; în 1920 este licenţiat al Facultăţii de Filosofie a Universităţii din Viena. Obţine doctoratul în filosofie cu teza *Kultur und Erkenntniss*. Intră în diplomaţie şi este ataşat de presă şi consilier la legaţiile României din Varşovia (1926), Praga (1927 – 1928), Berna (1928 – 1932, 1937 – 1938) şi Viena (1932 – 1937), iar apoi ministru plenipotenţiar la Lisabona (1938 – 1939). În 1936 este ales membru al Academiei Române (discursul de recepţie – *Elogiul satului românesc* – 1937). În perioada 1939 – 1948 este profesor la Catedra de filosofia culturii a Universităţii din Cluj – catedră creată special pentru el. Destituit după reforma învăţământului, devine cercetător la Institutul de Istorie şi Filosofie din Cluj (1949 – 1953) şi la secţia de istorie literară şi folclor a Academiei, filiala Cluj (1953 – 1959). Este membru fondator al revistei „Gândirea", redactor la „Cultura", „Banatul", „Patria", „Voinţa". În 1943 editează la Sibiu revista de filosofie „Saeculum". A debutat cu versuri în ziarul „Tribuna" din Arad, în 1910. A colaborat la „Românul", „Gazeta Transilvaniei", „Convorbiri literare", „Pagini literare", „Glasul Bucovinei", „Luceafărul", „Viaţa Românească", „Adevărul literar şi artistic", „Cuvântul", „Universul literar", „Societatea de mâine", „Gând românesc", „Ţara", „Revista Fundaţiilor Regale", „Steaua", „Contemporanul".

Debutul editorial are loc în anul 1919 cu volumul de versuri *Poemele luminii*. Opera sa poetică antumă cuprinde, până în 1943, încă şase volume: *Paşii profetului* (1921), *În marea trecere* (1924), *Lauda somnului* (1929 – Premiul Societăţii Scriitorilor Români), *La cumpăna apelor* (1933), *La curţile dorului* (1938), *Nebănuitele trepte* (1943). Se adaugă versurile – în mare parte postume – din ciclurile *Vârsta de fier* (1940 – 1944), *Cântecul focului*, *Corăbii cu cenuşă*, *Ce aude unicornul*. Vitalismul eului liric, revărsat peste graniţele trupului şi ale timpului, într-un dor al contopirii cu universul elementelor (în primele două volume), este înlocuit prin drama „tristeţii metafizice" a omului înstrăinat de „tainele" lumii, mistuit de nostalgia armoniei paradiziace, a recuperării vârstei mitice. În aceeaşi măsură, dramaturgia lui Lucian Blaga – de la *Zamolxe – mister păgân* (1921), la *Tulburarea apelor* (1923), *Meşterul Manole* (1927), *Cruciada copiilor* (1930), *Avram Iancu* (1934) etc. – uneşte constant miticul cu istoricul, elementaritatea existenţei cu dorul de absolut. Foarte vastă este şi opera filosofului, gândită în patru trilogii (*Trilogia cunoaşterii*, *Trilogia culturii*, *Trilogia valorilor*, *Trilogia cosmologică*), cristalizându-se într-un sistem în care cugetarea pură devine consubstanţială „gândirii mitice". Demersul filosofic este permanent străbătut de valorile poematice ale expresiei. Culegerile

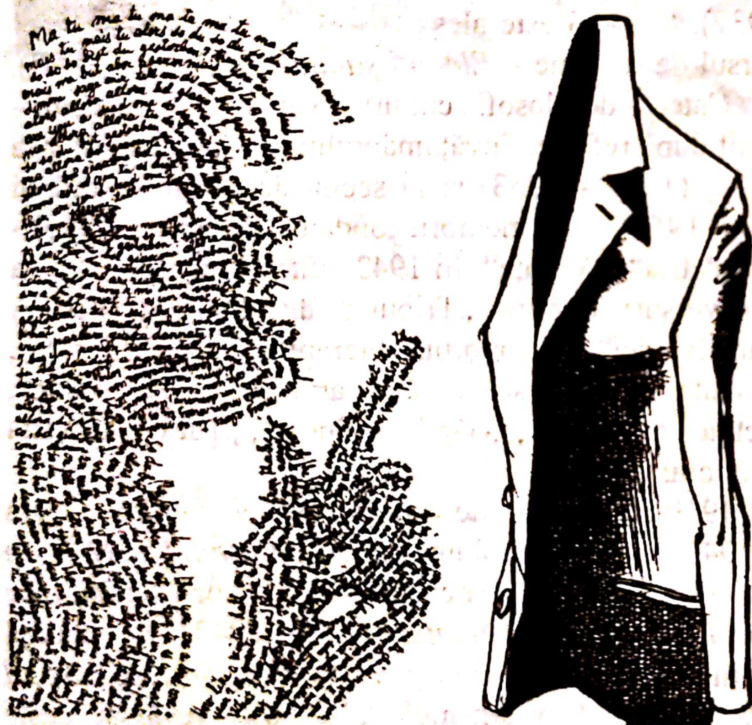
de aforisme şi eseuri (*Pietre pentru templul meu* – 1919, *Feţele unui veac* – 1925, *Ferestre colorate* – 1926, *Daimonion* – 1930, *Discobolul* – 1945), împreună cu memorialistica din *Hronicul şi cântecul vârstelor* (1965) şi cu romanul autobiografic postum *Luntrea lui Caron* (1990), întregesc imaginea uneia dintre cele mai armonioase personalităţi ale culturii române moderne.

Lucian Blaga s-a stins din viaţă la 6 mai 1961, la Cluj.

Proza literară postumă a lui Lucian Blaga cuprinde două lucrări lămuritoare pentru rotunjirea imaginii sale de personalitate complexă a culturii moderne române: memoriile din *Hronicul şi cântecul vârstelor*, datat 1946, şi romanul autobiografic *Luntrea lui Caron*.

PREZENTAREA TEXTULUI

DOCUMENT ŞI LUME MITICĂ. *Hronicul şi cântecul vârstelor* oferă date importante despre anii de formaţie ai scriitorului (copilăria şi adolescenţa, universul satului în care a luat întâiul contact cu natura şi societatea, mediul familial în care a crescut, şcolile pe care le-a urmat, evenimentele istorice pe care le-a trăit) şi de aceea raportarea la biografia propriu-zisă ni se impune firesc. Pe lângă aceasta, o a doua raportare necesară – la opera poetică – dezvăluie adâncimile laboratorului de creaţie, germenii unor poeme sau imagini, circularitatea anumitor teme şi motive, anume tipare fundamentale ale imaginarului poetic, dar şi expresivitatea artistică a stilului memorialistic.



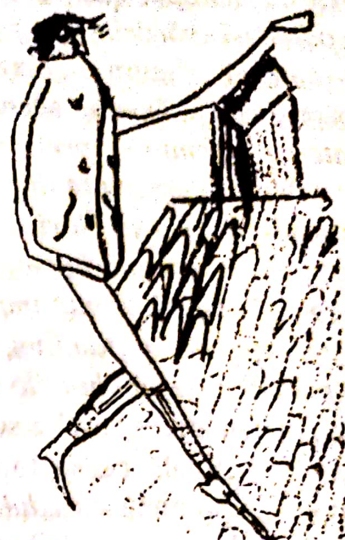
Dino Buzzati – Caligramă

În sonorităţile limbii vechi, titlul de rezonanţă goetheană (*Hronicul şi cântecul vârstelor* – Blaga / *Poezie şi adevăr* – Goethe) sugerează dubla dimensiune a evocării: cea documentară, de „hronic" – cronică subiectivă a vieţii unei personalităţi, inserând amintiri organizate cronologic, şi cea artistică, relevând un prozator liric care se descoperă cu o mare intensitate afectivă şi o minte „mitologizantă" ce descoperă reperele arhetipale ale existenţei sale, făcând posibilă integrarea ei în „geografia mitologică" a operei. Viaţa şi opera se întrepătrund în cercul unui destin exemplar.

Dar care este universul interior şi secret al personalităţii lui Blaga? Cum s-a modelat şi definit conştiinţa artistică a poetului şi filosofului Blaga, în cercul familiei, în orizontul mitic al satului, în conjunctura marilor evenimente ale istoriei? Care este sensul unificator al experienţelor sale existenţiale? Vom afla răspunsurile la aceste întrebări urmărind cele două planuri ale relatării: cel realist-documentar şi cel mitic.

Nu e lipsit de interes să observăm că viziunea mitică secondează planul realist numai în evocarea satului şi a copilăriei, adică în prima parte a cărţii. Firesc, întrucât copilăria

şi satul reprezintă paradisul, universul ideal, loc al întâlnirii cu sacrul şi al structurilor arhetipale.



Kafka – Desen

REFUZUL CUVÂNTULUI. Mult mai bogată în potenţiale transferuri de imagini către opera poetică este, de asemenea, prima parte a **Hronicului**. De aceea am ales să insistăm, în mai mare măsură, asupra acestui segment de viaţă al memoriilor.

> *„Începuturile mele stau sub semnul unei fabuloase absenţe a cuvântului. (...) Poate că starea mea embrionară se prelungea dincolo de orice termen normal, (...), sau poate o nefirească luciditate s-a vârât, cu efecte de anulare, între mine şi cuvânt."*

Astfel se deschide *Hronicul.* Blaga alege cu grijă termenul „*fabulos*", parcă îndemnat de aceeaşi voinţă mitologizantă, pentru a se referi la această tulburătoare „*poveste plină de penumbre a cuvântului*". Născut la 9 mai 1895, în satul Lancrăm, lângă Sebeş-Alba, poetul, ce se portretizează metaforic „mut ca o lebădă", a început să vorbească abia la vârsta de patru ani. Cum s-ar putea explica, prin ce neştiută, nici măcar bănuită nostalgie a originilor, această teamă de vorba rostită? Nu cumva ea ascundea un refuz al lumii – creaţie a cuvântului zămislitor, o neacceptare a naşterii, neconştientizată? Oricum ar fi, este ştiut faptul că Lucian Blaga a rămas toată viaţa cu o recunoscută rezervă, aproape sfială, faţă de cuvânt. Din perspectiva operei sale literare însă, spectaculosul eveniment biografic întregeşte mitul poetic blagian: tăcerea iniţială ar putea semnifica noaptea originară, maternă, „indistincţia dintre eu şi unitatea primordială", este ca o încrâncenată nevoie de a rămâne în „ţara fără nume", în vechea „patrie a Mumelor", pentru viitorul poet permanent obsedat de întoarcerea în „ciclul elementelor", „la obârşie, la izvor".

Refuzul cuvântului este, cum sugerează aici chiar autorul, o prelungire a stării edenice a omului, de dinaintea naşterii, căci cuvântul este interpretat de Blaga drept semn al rupturii şi înstrăinării de paradis, al distanţei şi exilului. De aceea viitorul poet refuză, simbolic, rostirea, păstrând parcă în memoria afectivă imaginea copilului ce se încrâncenase nefiresc să nu vorbească: „Amare foarte sunt toate cuvintele".

CASA PĂRINTEASCĂ, TATA ŞI MAMA. În „geografia mitologică" a operei lui Blaga, străbătută de nostalgia întoarcerii lângă „sufletul satului", casa părintească din Lancrăm (satul ce „poartă în nume sunetele lacrimei") poate constitui reperul arhetipal central, „cercul vetrei", în care devine posibil „schimbul de taine cu strămoşii", de unde încep „aventurile" eului, în „supremă intimitate cu Totul". Castanul care străjuia casa este simbolul căminului părintesc, dar şi al armonioasei integrări a omului în circuitul vieţii şi morţii: *„Bănuiam sub scoarţa castanului lăcaşul unui duh legat în chip misterios de destinul casei şi al familiei (castanul avea să se stingă, de altfel, mai târziu, tocmai în anul în care murea şi Tata)*".

Descrişi în viziune mitologizantă, părinţii dobândesc dimensiuni suprareale, devin Tata şi Mama – zeităţi ale locului. Tatăl, preotul Isidor Blaga, spirit de o mare pătrundere intelectuală, „*un liber-cugetător*", „*de o exuberanţă şi de o volubilitate deosebit de simpatică*", deschis deopotrivă către înlesnirile tehnice ale civilizaţiei şi speculaţiile metafizicii, este zeul atotştiutor, model viu şi autoritar în familie şi comunitatea satului.

„«Ce face Popa, sau cel cu barba de argint și cu mintea de aur?» se întrebau țăranii, iscodindu-i cărările și pașii, și-i urmau pilda.“ Mama este o *„ființă primară“*, o *„strămumă“*, figura ei, fixată în arhaic, se armonizează cu imaginea unei lumi rămase în tiparele sale străvechi. Mama – își amintește scriitorul – era *„fără multă școală, cu instincte materne și feminine preistorice. Preistorice în sensul deplinătății vitale, grele, masive. Nu avea Mama cunoștințe folclorice deosebit de bogate, dar ea trăia aievea într-o lume croită pe măsura celei folclorice. Existențial încadrată de zarea magiei, Ea se simțea cu toată făptura ei vibrând într-o lume străbătută de puteri misterioase, dar nu se abandona niciodată visării. Ființă impersonală, fără gând întors asupra ei însăși, stăpânită numai de sacrul egoism al familiei, Mama era substanța activă în jurul căreia luau înfățișare palpabilă toate rânduielile vieții noastre“*.

Mama (cuvântul e scris cu majusculă și se înscrie în planul simbolurilor mitice) este figura arhetipală ce se topește în indistincția unui *„suflet fără azi, fără ieri“*, *„sufletul satului“*; împreună cu *„duhurile strămoșești“*, ea este zeitatea protectoare a acestui spațiu care cumulează toate atributele spațiului sacru – *„tărâm de legendă“* și *„poveste“*.

SATUL. Satul este străjuit de munți care, în imaginația copilului, deveneau zeități ale copilăriei, ca și Tatăl și Mama, *„o margine a lumii, dincolo de care nu mai era decât povestea“*.

Autorul, care a scris *Spațiul mioritic* și *Elogiul satului românesc*, mărturisește: *„Satul era pentru mine o zonă de minunate interferențe în care realitatea, cu temeiurile ei palpabile, se întâlnea cu povestea și cu mitologia biblică, ce-și aveau și ele certitudinile lor. Îngerii și Tartorul dracilor, cu puii săi negri, erau pentru mine ființe ce populau însăși lumea satului. Trăiam palpitând și cu răsuflarea oprită când de mirare, când de spaimă, în mijlocul acestei lumi“*.

Pentru copilul de atunci, topografia satului cuprindea multe locuri de întâlnire a realului cu suprarealul, iar timpul subiectiv se reducea la o singură dimensiune: jocul. *„Timpul mi-l iroseam în joacă aproape neîntreruptă.“* Jocul devine, pentru psihologia copilului, spațiul de irupere a sacrului în lume, mijlocul de acces la misteriosul existenței, perceptibil numai pentru el, la nivelul de cunoaștere sensibilă a primitivului. Tinda întunecoasă a vecinului e sălașul dracului. Împreună cu alți vreo douăzeci de băieți, l-a alungat, într-o duminică după-amiază, când nimeni nu era acasă, năvălind, *„cu un iureș de trib din dumbrăvile negre ale Africii“*, asupra ușii zăvorâte și dărâmând-o:

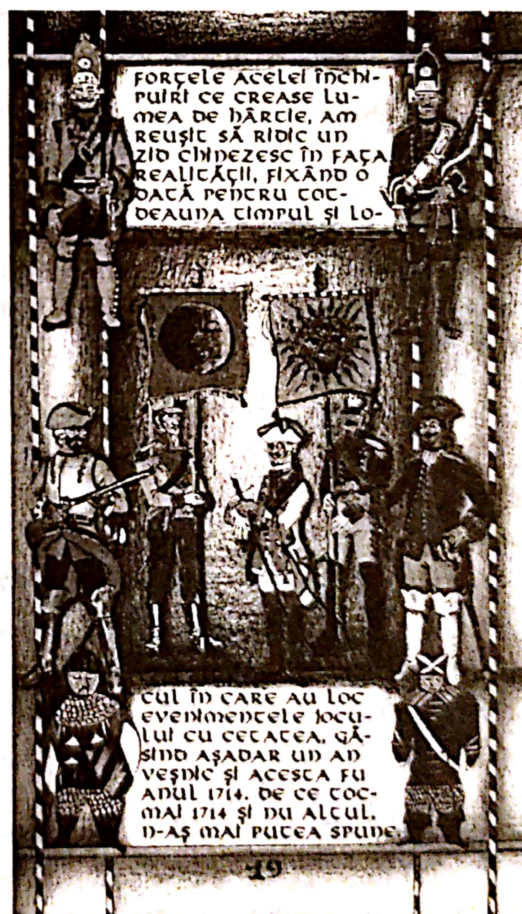
> *„Zeci de brațe s-au ridicat și au izbit cu toată puterea în ușa în dosul căreia bănuiam ascuns duhul beznei. Loviturile erau însoțite de strigăte nearticulate și de asurzitoare zgomote de metal. Buzduganul năzdrăvan nu-l vedeam, dar îl simțeam lucrând printre noi. Se iscase în noi ca o magică furie, ca o sacră beție, ce ne da îndrăzneala de necrezut de a înfrunta nevăzutul și de a grăbi deznodământul.“*

Capacitatea fabulatorie a copilului acționează, după tiparele jocului, asupra realității exterioare, transfigurând-o între aceleași limite mișcătoare ale imaginației. Undeva la marginea satului se află un noroi fără fund, care duce în iad. Mai departe, în „dealul viilor“, e o râpă roșie, locuită de un căpcăun. *„Câinele turbat lăsa în rană niște cățeі mici, aproape nevăzuți – de aceea turbează cei mușcați!“* Această *„magică lămurire“* o auzise copilul de la o bătrână din sat, chemată să spele rana unuia dintre prieteni – Vasile al Bănățeanului –, mușcat de un câine turbat. *„Murmurele și gesturile de ritual ancestral“* ale bătrânei, al căror tâlc i se pare copilului că-l intuise, îl *„așezau dintr-o dată într-o lume halucinantă, de izbeliști și de primejdii fără leac, ce pot să cadă de pretutindeni și de nicăieri“*.

„ÎMPĂRĂŢIA NISIPULUI." Religiozitatea – ca dimensiune a fiinţei intime în relaţie cu Dumnezeu – în aceşti ani ai copilăriei se exprimă intens. Jocurile copilăriei *„în împărăţia nisipului"* o dezvăluie printr-o creativitate explozivă. Jocul îşi arată, aşadar, şi o dimensiune gravă, o funcţie cvasi-religioasă, situând, intuitiv, copilul, printr-o spontaneitate „creatoare", aproape de Dumnezeu.

Pentru viitorul poet, Dumnezeu va fi definitiv pierdut în închipuirile copilăriei: „Când eram copil, mă jucam cu tine / şi-n închipuire te desfăceam cum desfaci o jucărie". Iată ce-şi aminteşte despre întâiul său „ideal" de viaţă: *„Vârsta mea, de la cinci la şapte ani, stă sub zodia de auroră a prieteniei cu Vasile Bănăţeanu, Roman al lui Tudorel şi Adam al Vicii – adevăraţii prieteni, rudele mai presus de sânge. Eram născuţi tuspatru în acelaşi an".* *„Jocurile noastre iscodiseră toate virtuţile nisipului.* (...) *Din elementul uşor umezit clădeam bolţi, labirinte, biserici. Mai ales biserici. Îmi pusesem în cap să devin odată «zidar de biserici»... Acesta a fost întâiul meu «ideal» de viaţă. Şi mă vedeam cu toată gravitatea acolo pe grămada de ţărână, în exerciţiul măreţ al viitoarei mele meserii."*

MIRĂRI ŞI DESCOPERIRI. Păstrând nealterate, în spaţiul memoriei, uimirea şi nedumeririle copilului, adultul reeditează, printr-un joc al dedublării, care este şi jocul sensibil cu graniţa dintre real şi mit, câteva dintre tulburările, neliniştile interogative şi „aventurile" acestei vârste. Copilul se întreabă, deopotrivă cu alţii de seama lui, *„cum o fi oare când eşti mort"* şi-şi răspunde că *„mort trebuie să fie ca şi viu... (...) trăieşti mai departe şi nu ştii că ai murit..."* Mintea îndrăzneşte alte paradoxale asociaţii: poate chiar ei, care se află în uliţă vorbind, sunt morţi, dar nu-şi dau seama... Altă dată, însoţindu-şi tatăl să supravegheze *„felul muncii şi sporul lucrătorilor tocmiţi cu ziua"*, la sapă, află că *„nodul de lichid spumos, alb, ca un scuipat"*, atârnând de firele de iarbă de-a lungul drumului, este *„scuipatul cucului"*. Tatăl îi strecoară în suflet o nelinişte: *„Cucul cântă şi scuipă... Uneori scuipă după copii, iar cei de-i nimereşte nu mai cresc!"* Spaima copilului este atât de mare încât auzind, mai târziu, un cuc cântând în apropierea locului unde ei se odihneau *„urmărea cu respiraţia tăiată cântecul înfricoşătoarei paseri, ce putea să-i reteze creşterea în lungul drumului şi să-l lase pitic în calea vieţii"*.



Desen de Jehan Calvus

Una dintre uluitoarele „aventuri" ale copilului, retrăită afectiv de matur, este aceea când *„a pus la încercare cerul"*: *„Umblând odată pe uliţă cu ochii în sus, am băgat de seamă că cerul venea tot cu mine. Zenitul se mişca din loc în loc – ţinându-se neîntrerupt deasupra mea! Era o mare descoperire cu totul nouă, pe care mă simţeam obligat să o păstrez ca un mare secret în cel mai ascuns ungher al inimii"*. Totuşi, se înţelege cu un prieten să alerge amândoi în direcţii contrare, aşa încât cerul, ţinându-se după fiecare, să se despice în două,

dezvăluindu-şi îngerii... *„Şi Adam, înduplecat şi el de logica mea, ce părea închegată şi fără greş, o luă pe uliţă în sus, iar eu pe uliţă în jos...“*

„SUB ARINI.“ Copilul repetă mirările şi întrebările primilor oameni, sub formă de joc – experienţă iniţiatică. După Blaga, copilăria este starea genuină a creaţiei: *„Dezmăţurile şi alergăturile fără frâu ale imaginaţiei“* se eliberează prin joc, care este şi un joc al minţii, al cugetului de copil ce-şi *„învaţă imperativele de la păsări şi flori“*:

> *„Uneori (...) cădea asupra noastră sarcina de a ne duce după-amiaza cu gâştele, la păşune, «sub arini», un loc în partea mai de sus a satului, între iaz şi răzoare. Luaserăm obiceiul de a sta într-o rână la umbra unui arin, din care cădeau arome amărui peste noi, în timp ce puii de gâscă (...) se împrăştiau în căutarea ierbii şi a troscoţelului. (...) În mijlocul cercului nostru după-amiezile deveneau parcă mai lungi, după cum erau şi jocurile şi poveştile. Ne istoriseam (...) întâmplări mai vechi sau mai noi, din cutare sau cutare uliţă şi evenimente suspecte, acoperite de noapte, din cronica erotică a satului. Sau născoceam, cu închipuire drăcească, vreo cruzime, ce urma s-o ducem la îndeplinire pe socoteala mai ales a guşaţilor, fonfilor, tonţilor, zănaticilor sau bicisnicilor din localitate. Blestemăţiile plănuite nu erau totdeauna inofensive, căci uneori ne dădeam îndemn, fără de astâmpăr, până ce le duceam la capăt. În acest cadru de completă nuditate a naturii răsărea în noi flora confuză a tuturor instinctelor şi ciuguleam din ciorchinii celor mai varii stricăciuni ale închipuirii, cu desăvârşită nevinovăţie.“*

Sub impulsul fanteziei ludice, existenţa copilului devine joc, prelungire în poveste, straniu amestec de cruzime şi inocenţă, cu un inconştient mimetism al gesturilor şi limbajului, ce vine dintr-o memorie colectivă. Jocul trebuie înţeles, în ultimă instanţă, ca metaforă a existenţei.

În măsura în care este un elogiu indirect al satului ca tip de spiritualitate, *Hronicul* este şi un elogiu al copilăriei – nu doar ca vârstă biologică, ci şi ca vârstă interioară: iată o constantă a scrisului blagian.

VACANŢELE. Evocarea primilor ani de şcoală, la Sebeş-Alba, poartă însemnul rupturii de paradis. Cu atât mai mult vacanţele petrecute acasă vor căpăta valenţe compensatorii. Cea dintâi vacanţă mare de vară aduce un sentiment de libertate ce *„da zilelor noastre intensităţi de apogeu“*.

Cei patru prieteni se lasă cuprinşi de o adevărată euforie a sălbăticirii:

> *„Cât era ziua de lungă, stam goi, în nămol sau pe iarbă, lângă râul care-şi avea vadul la câţiva paşi de casă. (...) Cea mai aprigă plăcere a noastră era să răpim pentru o jumătate de ceas câte-un cal din herghelie, ce păştea prin apropiere. O luam la goană, călări, goi, până departe sub o pădurice de sălcii, unde, dacă am fi avut părul lung ca Avesalom, am fi putut rămânea spânzuraţi de crengi, caii scăpându-ne, de sub picioare, ca din praştie.“*

Tabloul este de o explozivă, primitivă vitalitate.

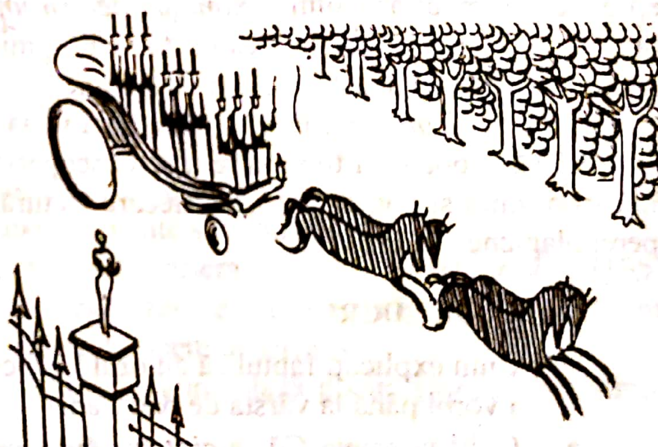
Pentru copilul care trăise prea timpuriu drama „dezrădăcinării“, călătoria din vara anului 1903, într-o altă vacanţă, în Munţii Sebeşului, la Bistriţa, se transformă în eveniment memorabil, cu reverberaţii afective de durată. Paginile poematice care cuprind imaginea Şurianului, imaginea satului Căpâlna, precum şi imaginile stranii şi baroce ale olarilor guşaţi din Săsciori rotunjesc „cosmosul generic“, „emblematic“ al spaţiului mitic: muntele,

pădurea, simbolurile acvatice (iezerul, izvorul), bestiarul (ursul, mistreţul, vipera, balaurul) – iată un întreg univers totalizant, plenar valorizat aici în sensul sugerării inefabilei comunicări între nivelurile existenţei:

„În vacanţa mare din vara anului 1903 aveam să-mi sporesc orizontul cu experienţa unei lumi noi, a Muntelui. (...) Vom pleca în Munţii Sebeşului, la Bistriţa. (...) Trecurăm prin Sebeş, apoi prin alte două sate, ca să ajungem la Săsciori, un târguşor situat chiar sub poale de munte şi cu uliţi pline de guşaţi. (...) pe uliţele sale se bălăbăneau aproape numai oameni diformi, cu guşile atârnând uneori până la burtă. De meserie guşaţii erau olari. Am rugat pe Tata să oprim o jumătate de ceas, ca să văd un atelier. (...) am urmărit cu ochii, din apropiere, meşteşugul olarilor. (...) Olarul nu mai trebuie să sufle duh peste făpturile lui de lut, căci ulciorul era viu. Căpcăunul i-a frânt mijlocul ca unei fete.“

„MAREA ÎNTÂLNIRE CU MUNTELE“

„Lăsam în urmă curmăturile şi munte după munte. La Căpâlna, un sat adunat ca într-o căldare, în fundul unei văi adânci, ne-am odihnit puţin pe-un trunchi, primitor răsturnat, la un colţ de uliţă. Ochii mi s-au oprit îndelung asupra unei mori străvechi, de lemn, ale cărei roţi mi se părea că se învârt fără întrerupere de la începutul lumii. Turme de capre negre, roşii, albe coborau pe povârnişuri în sat... Întrezăream, în stânga şi-n dreapta, prin duiumul verdelui, pe sub brazi, muşchiul verde ca un aşternut de perne, ferigile cu miros adormitor, bureţii galbeni, ciupercile roşii, mânătărcile cât pâinile. Sfărmam între dinţi acele de brad, ca să le strâng aroma în cerul gurii. Toate împreună alcătuiau pentru mine negândita, marea întâlnire cu Muntele...“



Dino Buzzati – Desen

„Marea întâlnire cu Muntele“, cu *„vraja şi primejdia Muntelui“* înseamnă ieşirea *„din vremelnicie. În alt timp“*. Muntele e, în închipuirea copilului, teritoriul misterului. Dincolo de ce înregistrează simţurile, Muntele ascunde primejdia, apreciată printr-o imaginaţie barocă: *„Ursul care (...) putea să-ţi iasă în cale la fiecare pas, ca să-ţi întoarcă pielea din ceafă până peste faţă, şi mistreţul albăstrui, mătăhălos, dar iute şi cu colţi aduşi ca să ridice pământul în rât; vipera cu semn pe frunte, ce stă la pândă, arămie printre pietrele bătute de soare sau întunecată printre tufele de afin“*. Mai erau *„pâlcul de fluturi multicolori, ce jucau în cercuri, îngânând un nevăzut model planetar, după fiecare cotitură de stâncă a drumului“*, şi iezerul din vârful Şurianului, fost *„cuib de balaur“*, lăcaş acum al unei seminţii de mici şopârle negre, năzdrăvane, cărora dacă le scoţi ochii cresc alţii la loc.

Muntele e, aşadar, *„înaltul şi adâncul“*, spaţiu al armonizării contrariilor, *„coincidentia oppositorum“* specifică repertoriului simbolistic exploatat de gândirea mitică.

Aureolată de amintire, extraordinara călătorie trece în spaţiul imagistic al operei poetice, articulând geografia simbolică a unui „cosmos ideal".

ARPEGII FINALE. Evocarea anilor gimnaziali de la Braşov, la Liceul „Andrei Şaguna", unde îl are profesor de istoria şi teoria dramei pe unchiul său, Iosif Blaga, este o altă vârstă a biografiei autorului, umbrită însă de moartea tatălui, în anul 1908. Experienţele sunt diverse şi de intensitate emoţională diferită: călătoria prin Italia, în 1911, ca elev în clasa a V-a, răsfoirea, la Academie, „*cu încordare*", a unui manuscris eminescian; primele încercări de eseistică „filosofică" ale adolescentului.

După experienţa Seminarului teologic din Sibiu, absolvit în 1917, se înscrie la Universitatea din Viena, urmând să-şi susţină teza de doctorat despre „Teoria cunoaşterii". Sunt anii unui timp învolburat. Istoria neliniştitoare şi confuză a războiului se suprapune peste istoria dragostei pentru Cornelia Brediceanu, fiică a cunoscutului om politic din Banat Coriolan Brediceanu. Celei care avea să-i devină soţie îi consacră, în *Hronic*, nu puţine pagini.

Cel mai important eveniment biografic din perspectiva istoriei literare, consemnat spre finalul *Hronicului*, este debutul editorial din anul 1919, cu volumul de versuri *Poemele luminii*. Paginile consemnează şi primirea entuziastă a volumului, de către N. Iorga, reproducând textul articolului *Rânduri pentru un tânăr*, datat 1 mai 1919: „E aici un tânăr care întinde braţe energice către tainele lumii". „În rândurile, rărite îngrijorător, ale cântăreţilor simţirii noastre de astăzi, fii binevenit, tinere Ardelean!"

Finalul *Hronicului* leagă încă o dată viaţa de operă. Câte „nebănuite trepte" a trebuit scriitorul să coboare în timp spre a se descoperi pe sine însuşi! O parte din emoţia acestei regăsiri o trăim şi noi, cititorii, cu fiecare lectură, o nouă „nebănuită treaptă" către întregul operei blagiene.

TEME DE LUCRU

- Cum explicaţi faptul că autorul îşi începe memoriile cu evocarea incapacităţii de a vorbi până la vârsta de patru ani?
- Citiţi poemele *Către cititori*, *Autoportret*, *Biografie*, *Poeţii*, pentru a descoperi intima legătură care se poate stabili între *Hronic* şi lirica blagiană, la nivelul *„constelaţiei simbolice"*: *„tăcere – cuvânt – cântec"*.
- De ce credeţi că scriitorul alege procedeul mitizării în evocarea tatălui şi, mai ales, a mamei?
- Descoperiţi funcţiile şi dimensiunile jocului în evocarea copilăriei, citind şi alte episoade ale *Hronicului* decât cele prezentate mai sus.
- Comparaţi universul satului şi copilăriei din *Hronic* cu cel al *Amintirilor din copilărie*, de Ion Creangă.
- Citiţi integral evocarea călătoriei în Munţii Sebeşului şi comentaţi valenţele artistice ale descrierii.

(G. D.)

BIBLIOGRAFIE: Blaga, Lucian – *Hronicul şi cântecul vârstelor*, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1965; Micu, Dumitru – *Lirica lui Lucian Blaga*, E.P.L., Bucureşti, 1967; Pop, Ion – *Lucian Blaga. Universul liric*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1981; ediţia a II-a, Ed. Paralela 45, Piteşti, 1999; Vaida, Mircea – *Pe urmele lui Lucian Blaga*, Ed. Sport-Turism, Bucureşti, 1982.

Nina CASSIAN

Poezii în limba spargă

AUTOAREA ȘI OPERA SA



Născută în 1924 la Galați, stabilită din 1985 în S.U.A., ca azilant politic, Nina Cassian a debutat în „Ecoul" în 1944, dar deprinderea de a scrie versuri i se formase din copilărie. Așa după cum biografia sa artistică e completă (poeta are studii de filologie, a urmat Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică, de asemenea cursuri de pictură; s-a afirmat ca pianistă, scriind și muzică de cameră), tot astfel poezia sa acoperă variate formule lirice, de la „poezia cotidianului" la „poezia ludică" și „poezia cerebrală", făcând să transpară – nu ca laitmotiv, ci mai degrabă ca o condiție a sensibilității sale artistice – dragostea, „blândă aventură", „dar al destinului".

Volumul de debut, *La scara 1/1*, apărut în 1947, este o pasionantă căutare a permanențelor liricii moderne, de la Rimbaud la Mallarmé, de la Max Jacob la Christian Morgenstern și „clasicii interbelici" români (Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu).

Cărțile perioadei 1948-1953 (*Sufletul nostru*, *An viu nouă sute șaptesprezece*, *Horea nu mai este singur*, *Tinerețe*) sunt, după mărturisirea autoarei, „adaptarea mea (chinuită, dar parcursă cu deplină bună-credință)" la imperativele politice ale vremii – „o gravă pierdere de sânge artistic, într-un amestec de adeziune, anxietate și contrarietate".

Publicat după acest moment de ruptură din cariera poetei, *Vârstele anului* (1957) este un volum gândit ca „un jurnal pastelat organizat pe un criteriu calendaristic" (Emil Manu), fără ca pastelul autoarei să aibă structură de poem descriptiv.

Volumul următor, *Sărbătorile zilnice* (1961), aureolează poetic experiențele simple ale cotidianului.

Iubirea-integrare în cotidian e celebrată în volumul *Spectacol în aer liber*, subintitulat „o monografie a dragostei" (1961). În 1963 îi apare volumul *Să ne facem daruri*, iar în 1965 *Disciplina harfei*. „Monografie a dragostei" este poezia autoarei și în cărțile urmând acestui volum: *Destine paralele* (1967) și *Marea conjugare* (1970). Poeta își adună cele mai bune pagini din creația sa lirică în volumul *Cearta cu haosul*, apărut la Editura Minerva în 1993. Intelectualizarea expresiei descoperă limitele noționale ale limbajului, se joacă ironic cu ele, iar luciditatea și cerebralismul preschimbă sentimentul în stare de conștiință.

„Având asimilate achiziții de sensibilitate și de expresie aparținând suprarealismului" (Cornel Robu, în *Dicționarul Scriitorilor Români, A – C*), Nina Cassian dă frâu liber fanteziei în opera sa atât de întinsă și de variată. Disponibilitatea ludică, „o valență care s-a materializat clar și cu rafinament de-a lungul întregii creații, este exersată cu virtuozitate în poemele scrise în limba «spargă», unde artificiul formal pătrunde în aria limbajelor imaginare prin inventarea unui idiom fictiv, păsăresc, «care să sune totuși românește»" (Cornel Robu).

PREZENTAREA TEXTULUI

UN NOU LIMBAJ POETIC. În continuare ne vom referi la câteva poeme scrise în acest limbaj nou, cuprinse în volumul *Cearta cu haosul* (1993) – antologate din *Loto-Poeme* (1972) şi *Jocuri de vacanţă* (1983) –, selecţie revăzută şi adusă la zi de autoare. Cuvintele care alcătuiesc noul idiom se prind într-o horă originală a jocului. Spectacolul nu este doar amuzament şi fantezie, ci el trimite chiar la probleme existenţiale. Jocul poetic devine astfel o nouă cale pentru a descoperi eul care se ascunde sub haina ludicului. Chiar dacă nu am cunoaşte titlurile poeziilor, nu ar fi greu să ne dăm seama la ce se referă acestea. Cine n-ar realiza că versurile „*Custuliţă, custăneaţă, / voitan de sâmbinică, / sâmbineaţă, / felitul Cinere, / fetelite să-i fie trinele, / de sâmbineaţă s-a goitat, / arva şi-a turnutat, / suză nouă a cârmotat...*" reprezintă o „oraţie de nuntă", sau că „*Areu, areu / lortul mai mildră, mai setău / Alna mai hagără-n laie, / veltul mai lil se-mbilaie. // Areu, areu / cine a fost maniteu? / Cine a runs coliteţe / lângă develnice neţe?*" fac referire la un „bocet"? Atmosfera de veselie din prima poezie citată este sugerată de verbele „*au zâmbat*", „*am chiultunat*" (al căror sens nu-i greu de identificat în context): „*Şi-n păsărit de joare, / au zâmbat cu toţii la / chiultunoare / şi am chiultunat în sus / până la filifus, / până ce laii s-au drugit / şi coroavele s-au prefărit*". Numărul invitaţilor şi categoria socială se exprimă foarte clar în strofa a doua: „*Mare zercă au licurat / două sute de beliferi, / o sută de belifori / din cei mai belifari, / numai nepoţi de ghiulari*". În versurile din „bocet", sentimentelor de veselie le iau locul cele de tristeţe. Întrebările retorice primesc un răspuns în ultima strofă: „*Areu, Areu / lortul nu mai e setău*". Într-un alt text, *Sonet*, care este o poezie elegiacă (ne dăm seama de specia literară prin forma poeziei, aspectul elegiac fiind înţeles prin mesajul transmis), apare tema curgerii timpului, conturată în ultimele două strofe: „*Dar azi mai tumnărie-mi pare stena / cu care golful feric m-a clăuns / şi zură-i nedă, mult elenteena... // Doar vit şi astrichie-n telehuns. / Îmi zurnuie, sub moafe, melidena / şi linful zurnuie, răuns, prăuns...*"



Alfred Jarry – Desen

„Veritabile descântece sau exorcisme ludice" (Cornel Robu), poemele scot la iveală o poetă foarte talentată, inventivă, mereu în căutarea unei noi formule artistice, neconsacrându-se nici uneia, „oricât de reuşită s-ar fi dovedit ea". Autoarea însăşi precizează, în prefaţa antologiei *Cearta cu haosul*, că principiul de unitate al operei sale îl constituie „vocaţia ludico-protestatară": „Fără să fac o judecată de valoare, cred că am sărbătorit limba română pe cât mi-a stat în puteri, în sonurile şi dinamica ei, de la susur la orgia de litere şi până la invenţiile în «spargă». Poate că aceasta este şi principala trăsătură de unire a variatelor mele cărţi, de la debut şi până în ziua de azi".

POEM ÎN LIMBA SPARGĂ

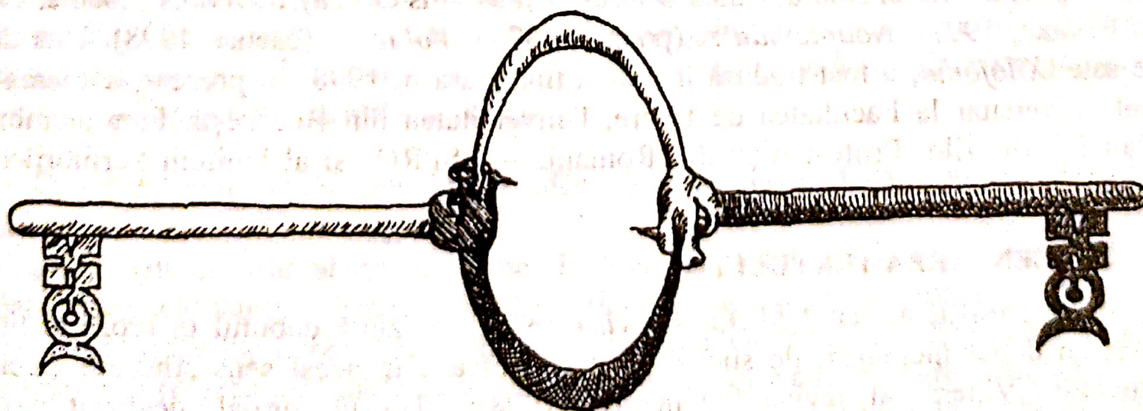
Orația (text integral)

„Custuliță, custăneață,
voitan de sâmbinică,
sâmbineață,
felitul Cinere,
fetelite să-i fie trinele,
de sâmbineață s-a goitat,
arva şi-a turnutat,
suză nouă a cârmotat,
cu flatliță s-a altat.

Mare zercă au licurat
două sute de beliferi,
o sută de belifori
din cei mai belifari,
numai nepoţi de ghiulari.

Şi-n păsărit de joare,
au zâmbat cu toţii la
chiultunoare
şi am chiultunat în sus
până la filifus,
până ce laii s-au drugit
şi coroavele s-au prefărit.

Şi chiar felitul Cinere,
fetelite să-i fie trinele,
s-a ochelit pe-un dal,
pe-un dal Logodal,
şi noi cu toţii,
maraoţii
cu ferinda, gorinda
cu firioana, goriana
zicem mulţi ani să trăiască
Bion şi Bioana!"



Jehan Calvus – Desen

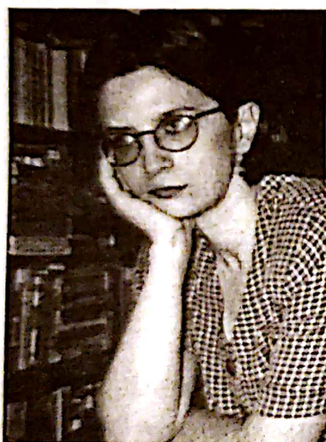
TEME DE LUCRU

- Demonstraţi că poezia *Oraţia* se circumscrie speciei literare anunţate în titlu.
- Daţi alte exemple de invenţii la nivel de limbaj din lirica română sau universală. Dacă veţi căuta cu atenţie, le veţi găsi şi în „manualul" nostru... Comparaţi-le cu *Poeziile în limba spargă* ale Ninei Cassian.
- Redactaţi o scurtă compunere în care să argumentaţi alegerea titlului poeziei *Sonet* de Nina Cassian. *(L. S.)*

BIBLIOGRAFIE: Cassian, Nina – *Cearta cu haosul*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1993; Friedrich, Hugo – *Structura liricii moderne*, Ed. Univers, Bucureşti, 1998; Zaciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel – *Dicţionarul Scriitorilor Români. A – C*, Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1995.

Simona POPESCU

Exuvii



AUTOAREA ŞI OPERA SA

Născută la 10 martie 1965 în Codlea (Braşov), Simona Popescu scrie poezie, proză, eseuri. Este absolventă a Facultăţii de Litere – Universitatea din Bucureşti, în 1987. În perioada studenţiei frecventează Cenaclul literar „Universitas" (condus de Mircea Martin) şi Cenaclul „Junimea" (condus de Ov. S. Crohmălniceanu).

Debutează în 1990 cu volumul de versuri *Xilofonul şi alte poeme*. Publică poeme şi eseuri în revistele „Dialog", „Echinox", „Amfiteatru", „Contrapunct", „România literară", „Interval", „Dilema", „Vatra", „Contrafort", „Paralela 45" şi „Familia". Volumul de debut este urmat de *Pauză de respiraţie* (1991, volum colectiv de versuri – Simona Popescu, Andrei Bodiu, Caius Dobrescu şi Marius Oprea); *Juventus* (poeme, 1994), *Exuvii* (roman, 1997); *Noapte sau zi* (poeme, 1998); *Volubilis* (eseuri, 1998). Una dintre cărţile sale, *Xilofonul*, a fost tradusă în limba maghiară în 1998. În prezent, autoarea este asistent universitar la Facultatea de Litere, Universitatea din Bucureşti. Este membru al Asociaţiei Scriitorilor Profesionişti din România – ASPRO şi al Uniunii Scriitorilor din România.

PREZENTAREA TEXTULUI

O REGĂSIRE A COPILĂRIEI. *Exuvii* (1997) reprezintă debutul în proză al tinerei autoare, un debut încununat de succes. Iată ce notează în acest sens Andreea Deciu în suplimentul „Vineri" al revistei „Dilema" (1998): „Tot un jurnal, deghizat, este şi excepţionala carte a Simonei Popescu. [...] Scormonitoare şi singuratică, povestitoarei (deşi ar trebui să-i spun mai curând «vorbitoarei», pentru că nu povesteşte ceva anume, ci vorbeşte fermecându-te şi lăsându-te cu gura căscată) îi plac ascunzătorile de tot felul.

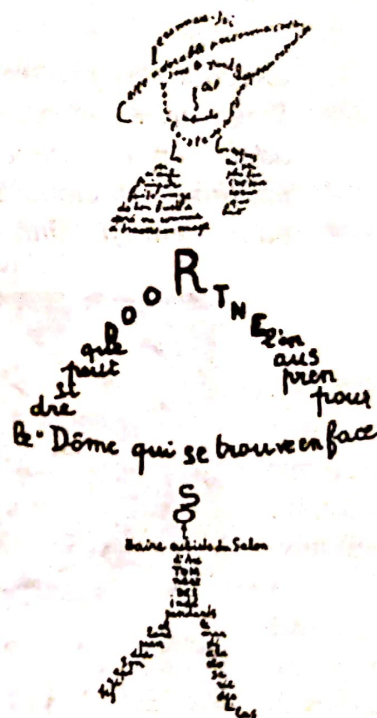
Din ele îi spionează pe ceilalţi, se gândeşte la o sumedenie de minunate aiureli, face şi desface lumi miraculoase, în care ea însăşi este, involuntar, personajul cel mai interesant".

Cartea (un jurnal scris fără o anumită ordine şi, pe alocuri, chiar un „jurnal în jurnal") este o confesiune făcută la persoana întâi, o posibilitate de redescoperire a jocurilor copilăriei („de-a prinselea", „de-a oamenii mari", „ţările", „avionul" şi unele mai ciudate: „de-a verdele"), o reîntoarcere în „văgăunile" în care autoarea putea să fie doar împreună cu ea, să *se* (s.n.) privească (pătulul, covata, beciul, podul, dulapul cu haine), o regăsire a „experienţelor" vârstelor trecute. Spre deosebire de Proust, nu are nevoie de nici o „madeleine" pentru a retrăi senzaţiile de altădată. Simona Popescu nu caută un „timp pierdut", ci unul „paralel", care curge sincronic cu prezentul şi viitorul cărţii („*Viitorul se scurge în prezent*").

VALORI STILISTICE. Autoarea valorifică registrele de limbaj argotic, neologic, liric, trecând peste graniţa foarte fragilă dintre limbajul artistic şi cel comun:

„*Nu fac altceva decât să-şi bârfească gagicii, care erau căzuţi în cap după ele, să se laude cu strategiile lor de a-i ţine în şah, sau să-şi facă praf rivalele. Uneori se arătau geloase pe vreo fetiţă roasă de gândul de a le şparli (sau sufla) iubiţii ăştia care aveau, se pare, diverse calităţi: ba semănau cu cine ştie ce actor sau cântăreţ, ba aveau brelocuri cu cap de mort, tricouri «din străinătate», Puma de o mie în picioare, biciclete, sau erau primii la alergare la sport.*"

„*Privesc pe un ecran un uriaş conglomerat, un şist. Caut sentimente vechi. Filoane. Vechi senzaţii, ale trupului şi minţii. Un vast colaj. O junglă suprarealistă. Proiectez o hartă ca să mă descurc mai uşor. Zone răs-ştiute şi totuşi necunoscute. Psihedelice culori, pâlpâiri.*"



Apollinaire – Caligramă

Parafraza şi intertextualitatea sunt alte procedee din plin întâlnite pe parcursul cărţii. „*Se bate miezul zilei*" e o propoziţie care trimite la un vers eminescian. La un moment dat descoperim citarea unui fragment din *Upanişade*: „*Precum o omidă, ajungând la vârful firului de iarbă, se opinteşte, înaintând mai departe, tot astfel sinele, lepădându-se de trup şi alungând neştiinţa, se opinteşte, înaintând mai departe*".

DE CE *EXUVII*? Titlul cărţii îşi are rădăcinile în adolescenţă, când autoarea nota într-un jurnal sensurile unor cuvinte enigmatice.

„Enigmaticul titlu al cărţii spune, într-un fel, totul: căci «exuviile» sunt pieile lepădate, carcasele subţiri lăsate în urmă de fluturi atunci când ies din pupe, învelişurile năpârlite ale vietăţilor care, crescând, se transformă cu totul. La fel facem şi noi cu ipostazele noastre vechi, infantile, imature, pe care le îngropăm în uitare. Simona Popescu, ea, nu poate şi nu vrea să le abandoneze: le strânge, le colecţionează, le suprapune într-un timp prezent care, ca într-o sincronie perfectă, adună toate vârstele precedente la un loc. Credinţa ei este că psihologia individuală, identitatea, personalitatea îşi pierd consistenţa dacă renunţă la paşii anteriori. Nu suntem doar ce suntem, ci şi ceea ce am fost.

Iar adevăratele abisuri ale ființei se ascund în trecut, în experiențele înstrăinate ale avatarurilor care ne-au purtat numele" (prezentare pe coperta IV a cărții).

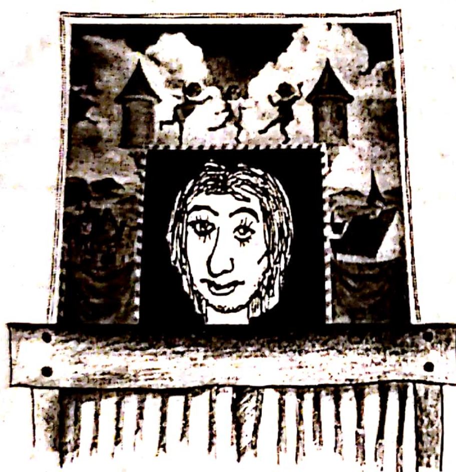
Aceste observații luminează totul: pentru Simona Popescu eul este o suprapunere de metamorfoze ale aceleiași persoane aflate la diferite vârste și personalitatea ar avea de suferit dacă s-ar renunța la „experiențele" din trecut.

Paginile scrise într-un limbaj viu („*Duhneam a cărți*", „*Înhățam, sfârtecam, reîncepea festinul canibal*" sau „*Hăpăiam, plimbam propozițiile pe cerul gurii*") iau naștere din cercetarea nemiloasă și detaliată a faptului banal, care se dovedește însă plin de semnificații.

Carte de o prospețime deosebită, *Exuvii* se citește pe nerăsuflate și relevă o trăire frenetică a existenței.

SINGURĂTATEA ADOLESCENȚEI (fragment din text)

„Adolescent fiind, nu e nevoie să plece ai tăi de acasă ca să-ți vezi de-ale tale. «Aventurile» printre obiecte, răscolitul cămărilor și dulapurilor nu te mai amuză. Singurătate – e acum un cuvânt cu alt conținut. Niciodată nu ești mai singur ca în adolescență. Și niciodată singurătatea nu e mai impunătoare și în același timp mai umilitoare, niciodată nu e mai contradictorie ca atunci. Poate din cauza asta orice adolescent își caută cu atâta înverșunare o pereche, agățându-se de oricine-i iese în cale, îndrăgostindu-se de ideea de jumătate, de ideea de a fi îndrăgostit, iubindu-se în celălalt, mereu, pe sine: avar generos.



Jehan Calvus – Desen

O, nu, singurătatea, la vârsta asta, nu-i o treabă ușoară. Să stabilești, iarăși și iară, un nou raport cu tine. Gândești fără să te fixezi pe ceva – gândire flotantă, reverie și coșmarerie amestecate, stări imprevizibile, opuse și simultane. Gândești doar privind.

Egoista, adolescentina singurătate, pâlpâind psihedelic... Ondule sonore. Perdele fumurii între tine și lucruri. Depărtate clopote tubulare. Departe, în imaginație. N-ai nevoie de nimeni și de nimic. De aceea crezi că-n adevăr Hyazinth al lui Novalis n-avea nevoie de nici o Rosenblüte. Iară tovarășul de joacă, cu flori de trandafiri și de rochița-rândunicii în plete, nu-nțelegea nimic atunci când îi spunea tânărului discipol din Sais: «Tu, visătorul, ai pornit-o pe un drum greșit. Așa nu vei ajunge departe. (...) Ești tânăr încă, nu simți oare pulsându-ți în vine porunca tinereții? Și nu-ți inundă oare pieptul iubirea și dorul? Cum poți sta de unul singur? Natura stă ea singură?

De cel singuratic fug și bucuria și dorința. (...) Numai printre oameni se împământenește duhul care, în mii de culori, te năpădește prin toate simțurile, te învăluie ca o nevăzută iubită. La ospețele noastre limba i se dezleagă, stă în capul mesei și înalță cântările cele mai voioase vieții». Nu-nțelegea nimic.

O cameră goală și-un duh risipit în zeci de culori sau soarele palid al plictiselii – totuna. Ca o nevăzută iubită sau un nevăzut iubit, singurătatea ta te învăluie...

15 ani. Ai colegi noi, nici un prieten, nici un dușman, nici o ființă care să ți se opună, care să te facă să fii și în afara ta. Nu știi ce e dragostea, dar te gândești mereu la asta. Ești singură și de-o trufie înfiorătoare. N-ai nevoie de nimeni. Cum te

priveşti din oglindă, seriozitatea ta te intimidează. O făptură inaccesibilă, rece. Stai între cărţi. Mama şi tata sunt ultimele fiinţe care ar putea să înţeleagă ce se întâmplă cu tine. N-ai chef să vorbeşti cu ei. Fratele tău e un ţânc nesuferit care nu ştie decât să se zbenguie toată ziua, să se joace ca descreieratul. Asculţi în neştire Simfonia fantastică a lui Berlioz.

Ţii un jurnal şi n-ai ce să scrii acolo. Nişte chestii foarte abstracte, peste care planează o caraghioasă megalomanie (şi o la fel de caraghioasă penitenţă zilnică). Ai vrea să dansezi, dar nu ştii cum, ai vrea să iubeşti, dar n-ai pe cine, ai vrea să vorbeşti cu cineva, dar n-ai ce spune. Eşti vehement şi paralizat. Irascibil şi neprihănit. La pândă şi năuc. Împăunat şi nenorocit. Corpul se îngraşă cu nepăsare. Mintea tânjeşte şi ea după ceva. Plângi fără motiv, în timp ce ronţăi la un colţ de pâine ca şi cum ai roade mucava, până ce maxilarul se încleştează. Până ce totul devine o absurdă încleştare. Eşti singur şi... «pieziş», adaugă în mod reflex o «componentă» aşa-zis educată din tine. Nedesluşit. Încordat şi neutru. Lipsit, naibii, acolo, de orice revoir, vorba lui Baudelaire. Gândind la viitorul autentic. O vraişte şi-nainte.

Singurătate – soră bună cu vidul, singurătate netrebnică în care licăre dulce prostia, singurătate trufaşă care te face să te simţi nemuritor (şi mort, totodată) singurătate meschină, de inadaptat (inadaptat la tine însuţi)."

CARTEA DE BUCATE (fragment din text)

„*Între malurile sosurilor şi barococoul dulciurilor de la sfârşit se lăţea, aşadar,* Infernul. *Aici găseai cele mai cumplite metode de sacrificare şi tortură, ritualuri sinistre peste care plutea un cuvânt pentru mine de neînţeles, dar care mă îngrozea: eviscerare. E locul în care, preţ de zeci de pagini, se întâmplau cele mai sălbatice, mai cutremurătoare fapte. Sărmanele şi nevinovatele animale erau jumulite, decapitate, răzuite, îmbucăţite, strivite, despicate, golite prin smulgere de măruntaiele lor şi umplute cu cele mai nepotrivite lucruri cu putinţă: găina cea proastă şi nesimţită umplută cu nobile migdale sau stafide, curcanul maiestuos cu dulci smochine pe care încă le mai găseai la Alimentara, în raft, sub formă de roată, învelite în celofan...*"

TEME DE LUCRU

- Redactaţi o pagină de jurnal pe tema universului copilăriei pornind de la acest citat din *Exuvii*: „*Regnul copilăriei avea să fie uitat. Până când nişte cuvinte îl vor reînvia. Intram în regnul unei alte infantilităţi. Cea care lasă semne barbare. Şi pe care aveam s-o descopăr mai târziu într-un dulap*".
- Scrieţi o pagină de jurnal în care să consemnaţi trăirile voastre la vârsta adolescenţei. *(L. S.)*

BIBLIOGRAFIE: Lefter, Ion Bogdan – *Romanian Writers of the '80s and '90s. A concise Dictionary*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 1999; Popescu, Simona – *Exuvii*, Ed. Nemira, Bucureşti, 1997.

Lewis CARROLL

Peripețiile Alisei în Țara Minunilor

AUTORUL ȘI OPERA SA



Fiu de preot, Lewis Carroll (1832 – 1898) – pseudonimul lui Charles Lutwidge Dodgson – și-a făcut studiile la Universitatea din Oxford, unde a și funcționat mai târziu ca profesor de matematică. Este autorul unor studii de specialitate, dar și al unor scrieri, celebre astăzi, care au încântat generații de copii, dar nu numai pe ei. Cele mai cunoscute cărți ale sale sunt *Peripețiile Alisei în Țara Minunilor* (1865) și *Prin oglindă* (1872). A mai publicat: *Fantasmagorii* (1869), *O poveste încâlcită* (1885) și *Silvia și Bruno* (două părți, 1889, 1893).

Poveștile au fost născocite de L. Carroll pentru a o amuza pe Alisa, fetița mijlocie și cea mai isteață dintre cele trei fetițe ale doctorului Liddell, decanul Facultății de matematică a Universității Oxford, ca și pe bunele ei prietene.

PREZENTAREA TEXTULUI

În *Peripețiile Alisei în Țara Minunilor* realitatea se îmbină cu fantezia într-o poveste remarcabilă.

Într-o zi de vară, pe arșiță și de-a binelea plictisită, micuța Alisa adoarme în poala surorii ei și are un vis ciudat, plin de peripeții. Totul începe când Alisa îl zărește pe Iepurașul Alb scoțându-și ceasornicul din buzunarul vestei și, pentru că nu mai văzuse așa ceva, curioasă foc, coboară după el în vizuină. Urmează o cădere îndelungată și Alisa ajunge într-o sală cu ușile încuiate.

Aparent fără legătură între ele, de acum întâmplările se succed cu repeziciune, ceea ce le unește fiind prezența Alisei: mai întâi, ea înoată prin propria-i baltă de lacrimi și stă de vorbă cu Șoarecele despre pisici și câini (*Balta de lacrimi*), după care Șoarecele ține o lecție de istorie despre William Cuceritorul (*Un miting-alergător și o poveste cu coada lungă*) și Alisa e trimisă după o pereche de mănuși și un evantai (*Iepurașul trimite un bilețel*); mai târziu, Alisa discută cu o omidă (*Povețele domnului Omidă*), are puțină grijă de copilul care se preface în purcel (*Purcel cu piper*), îl vizitează pe Pălărier (*Ceaiul nebunilor*), asistă la un meci de crichet (*O partidă de crichet la Regină*) și ascultă povestea Falsei Broaște Țestoase; în fine, i se arată figuri din Cadrilul Homarilor, depune mărturie într-un proces și se trezește.

Visul Alisei, ca procedeu literar, deschide pentru cititor o împărăție a minunilor. Aici, pe lângă personaje din realitate, animalele, păsările și cărțile de joc au comportament omenesc. Lewis Carroll este un excelent creator de caractere: Alisa este curioasă, inteligentă și plină de afecțiune, Ducesa – smerită, dar moralizatoare, Regele – tiran, dar înspăimântat în fața Reginei, bucătăreasa – obraznică, Regina – stupidă, răcnind mereu condamnări la moarte.

Ca și Swift în *Călătoriile lui Gulliver*, proiectând întâmplările în fantastic, Lewis Carroll poate spune *orice*. Cartea lui devine astfel o alegorie a societății timpului, în care sunt satirizate, prin ironie și absurd, slăbiciunile omenești și nedreptățile sociale.

Pentru a elucida multiplele subtilităţi ale textului, interpreţii operei lui Carroll au făcut apel adesea la *logica matematică* şi la *teoria jocului*: Alisa scade şi creşte în înălţime, pentru Pălărier Timpul arată mereu ora şase etc.



Desene de Lewis Carroll



JUDECATA REGELUI (fragment din text)

Una dintre scenele cele mai savuroase ale cărţii este procesul (cap. XI – *Cine-i hoţul turtelor?*), parodie a sistemului juridic, în care Pălărierul, chemat ca martor, ajunge acuzat. Dialogul se împleteşte cu absurdul şi cu ironia.

„Cei doisprezece juraţi scriau cu toţii foarte zoriţi pe nişte tăbliţe.

– Ce fac acolo? îl întrebă Alisa, în şoaptă, pe Grifon. Doar n-au ce să scrie până n-a început procesul.

– Îşi scriu numele – îi şopti Grifonul drept răspuns –, ca nu cumva să le uite înainte de sfârşitul procesului.

– Ce neghiobi! izbucni cu glas tare Alisa, foarte indignată; dar se opri repede, căci Iepurele Alb strigă:

– Tăcere în sala de judecată!

Iar Regele îşi puse ochelarii pe nas şi se uită îngrijorat împrejur, ca să descopere cine vorbea. (...)

– Crainic, citeşte actul de acuzare! spuse Regele.

Atunci, Iepurele Alb suflă de trei ori din trompetă, apoi desfăşură sulul de pergament şi citi cele ce urmează:

Regina de Cupă, astă-vară după
Amiază, a copt turte;
Fantele de Cupă, ascuns fiind după
Nişte uluci late, le-a furat pe toate!

– Daţi verdictul! se întoarse Regele către juriu.

– Încă nu, încă nu! întrerupse zorit Iepurele. Mai sunt multe până atunci!

– Să fie chemat primul martor! zise Regele, iar Iepurele Alb suflă de trei ori în trompetă, apoi strigă:

– Să se înfăţişeze primul martor!

Primul martor era Pălărierul. Apăru cu o ceaşcă de ceai într-o mână şi cu o felie de pâine cu unt în cealaltă.

– Cer iertare, Majestate, c-am venit la judecată cu astea – începu a vorbi –, dar încă nu-mi terminasem ceaiul când au venit să mă ia.

– Ar fi trebuit să-l fi terminat – spuse Regele. Când l-ai început?

Pălărierul se uită la Iepurele de Martie, care îl urmase la Curtea de Judecată, braţ la braţ cu Bursucelul.

– În paisprezece martie mi se pare că era...

– În cincisprezece – zise Iepurele de Martie.

– În şaisprezece – zise Bursucelul.

– Notaţi declaraţiile! se adresă Regele juriului; iar juraţii, plini de zel, scriseră toate trei datele pe tăbliţă, apoi le adunară între ele şi prefăcură rezultatul în şilingi şi peni.

– Scoate-ţi pălăria, îi spuse Regele Pălărierului.

– Nu e a mea – zise Pălărierul.

– E de furat! exclamă Regele, întorcându-se către juraţi, care consemnară imediat faptul.

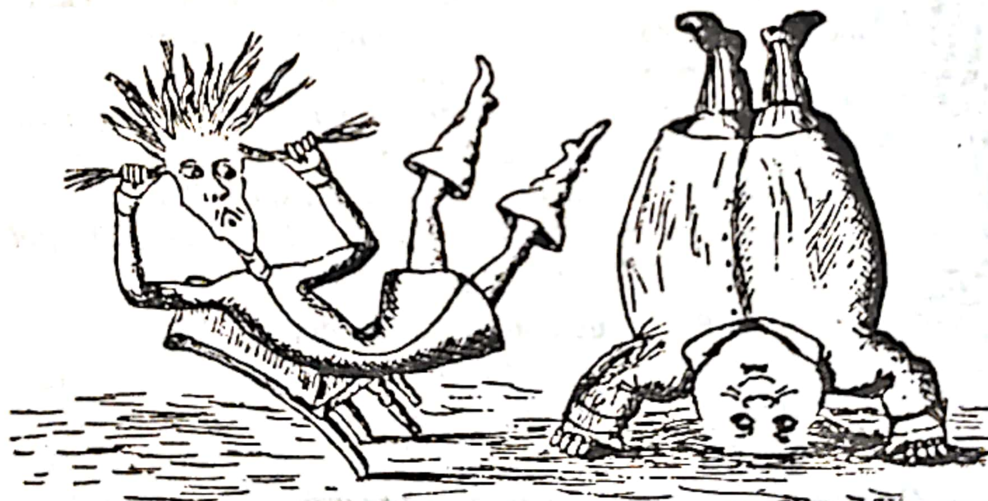
– Le am de vânzare – încercă să lămurească martorul. N-am nici una a mea. Sunt Pălărier.

La aceste cuvinte, Regele îşi puse ochelarii pe nas şi se uită ţintă la Pălărier, care se îngălbeni şi începu să tremure din cap până-n picioare.

– Depune-ţi mărturia – spuse Regele – şi fii calm, altfel pun să te execute pe loc.

Vorbele regelui nu părură să-l liniştească defel pe martor. Se tot frământa, lăsându-se când pe un picior, când pe celălalt şi uitându-se speriat la Regină; de zăpăcit ce era, muşcă o bucată mare de ceaşcă, în loc să muşte din felia de pâine cu unt. (...)

– Depune-ţi mărturia – repetă Regele furios – că, de nu, pun să te execute fără să-mi pese dacă eşti calm sau nu.



Lewis Carroll – Desen

– Majestate, sunt un biet om sărac – începu Pălărierul, cu glas tremurător. Şi abia începusem să beau ceai – cam de-o săptămână-două – şi pâinea cu unt se tot subţia... şi ceaiul sclipea...

– Ce-ce-ce? Ce sclipea? întrebă Regele.

– Cu ceai a început – răspunse Pălărierul.

– Totdeauna începi cu ce-ai! zise sever Regele. Nu mai fă pe deşteptul, că atâta lucru ştiu şi eu! Hai, zi înainte!

– Sunt un biet om sărac – vorbi înainte Pălărierul – şi pân' la urmă toate astea sclipeau; da' Iepurele de Martie a zis...

– Ba n-am zis! se repezi să-i taie vorba Iepurele de Martie.

– Ba ai zis! spuse Pălărierul.

– Nu recunosc! protestă Iepurele de Martie.

– Nu recunoaşte! repetă regele. Asta să n-o scrieţi.

– Bine, da' în orice caz Bursucelul a zis – continuă Pălărierul şi se uită, grijuliu, să vadă dacă nu cumva şi Bursucelul avea să nege. Bursucelul însă nu negă nimic, deoarece dormea buştean. Şi după asta – continuă Pălărierul – am mai tăiat nişte pâine cu unt...

– Dar ce-a zis Bursucelul? întrebă unul din juraţi.

– Asta nu-mi mai amintesc – răspunse Pălărierul.

– Trebuie să-ţi aminteşti – interveni Regele –, altfel vei fi decapitat.

Nefericitul Pălărier scăpă din mâini ceaşca cu ceai şi pâinea cu unt şi căzu în genunchi.

– Sunt un biet om sărac, Majestate – începu.

– Eşti un biet prostănac – zise Regele.

Aci, unul dintre Cobai aplaudă guiţând, dar fu îndată înăbuşit de către aprozi. («Înăbuşit» fiind un cuvânt cam tare, ca să nu se creadă cine ştie ce, voi lămuri cum s-a procedat. Aprozii aveau la îndemână un sac mare, care se lega la gură cu sfori; acolo l-au băgat pe Cobai, cu capul în jos, şi apoi s-au aşezat pe sac). (...)

– Dacă asta-i tot ce ştii, poţi să stai jos – vorbi mai departe Regele.

– Mai jos ca acu' nu pot sta, că stau pe podea – zise Pălărierul.

– Atunci poţi să şezi jos – răspunse Regele.

Aci izbucni în aplauze celălalt Cobai şi fu de asemenea înăbuşit.

«Ei, acum s-a sfârşit cu Cobaii! gândi Alisa. Poate c-o să meargă mai bine procesul.»

– M-aş duce să-mi termin ceaiul – zise Pălărierul, cu o privire îngrijorată spre Regină, care parcurgea lista cântăreţilor la concert.

– Poţi să pleci – spuse Regele, iar Pălărierul o şterse atât de repede încât uită să-şi mai tragă pantofii în picioare.

– ...şi-afară îi tăiaţi capul! adăugă Regele către unul din aprozi; dar Pălărierul se făcuse nevăzut înainte să fi ajuns până la uşă aprodul."

TEME DE LUCRU

- Citiţi de asemenea primul capitol din romanul lui Ch. Dickens *Casa umbrelor* şi scena procesului (actul III) din *Discipolul diavolului* de G.B. Shaw şi încercaţi să găsiţi posibile asemănări între cele trei texte.
- Pe cine reprezintă Pălărierul (prin nume) şi cum explicaţi comportamentul său?
- Ce semnificaţie au, în contextul procesului, cuvintele Pălărierului „*ceai*", „*pâine cu unt*" şi „*sunt un biet om sărac*"?
- Indicaţi sursele umorului din acest fragment (comicul de situaţie, jocurile de cuvinte, absurdul etc.). ***(G. A.)***

BIBLIOGRAFIE: Carroll, Lewis – *Peripeţiile Alisei în Ţara Minunilor*, traducere de Frida Papadache, Ed. InterCONTEMpress, Bucureşti, 1991; *Dicţionar al literaturii engleze*, coordonatori: Ana Cartianu şi Ioan Aurel Preda, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1970.

Vladimir NABOKOV

Vorbeşte, Memorie



AUTORUL ŞI OPERA SA

Vladimir Nabokov s-a născut la St. Petersburg în 1899. Era fiul cel mai mare al unei familii bogate, foarte cultivate şi cu fermă orientare liberală. Când bolşevicii au venit la putere, familia a părăsit Rusia, mutându-se mai întâi la Londra, apoi la Berlin, unde Vladimir i s-a alăturat în 1922, după ce şi-a terminat studiile la „Trinity College" din Cambridge. Între anii 1923 şi 1940 a publicat romane, povestiri, piese de teatru, poezii şi traduceri în limba rusă, afirmându-se ca unul dintre cei mai importanţi scriitori ruşi din exil. În 1940 se stabileşte în America, unde va fi lector la colegiul Wellesley, din 1941 până în 1948. Apoi va funcţiona ca profesor de literatură rusă la Universitatea Cornell, până la retragerea sa din învăţământ, în 1959.

În 1941 publică primul roman în limba engleză, *Adevărata viaţă a lui Sebastian Knight*. Alte cărţi: *Apărarea Lujin* (1929), *Dispreţul* (1934), *Ada* (1969), *Râsete în întuneric*, *Pnin* (1957), *Duzina lui Nabokov*, *Invitaţie la o decapitare* (1938), *Mary*, *Bend Sinister* (1947), *Glorie*, *Foc palid* (1962), *Lucruri transparente* (1972), *O frumuseţe rusă şi alte povestiri* (scrise între anii 1922 şi 1940), *Darul* (1937), *Apăsarea*, *Ochiul*, *Rege, regină, tâlhar* (1928), *Opinii ferme*, *Poezii şi probleme*, *Priviţi arlechinii* (1973), *Tiranii distruşi*, *Detalii ale unui apus de soare* (1976), *Vorbeşte, Memorie*. *Lolita* este cel mai cunoscut roman al său. A publicat şi traduceri din Puşkin şi din Lermontov şi un studiu despre Gogol. În 1973 i s-a decernat Medalia Naţională Americană pentru Literatură.

A murit în 1977, la Montreux, în Elveţia.

PREZENTAREA TEXTULUI

O CARTE A FORMĂRII SPIRITUALE. Vladimir Nabokov este unul dintre marii întemeietori ai romanului postmodern. Opera sa autobiografică *Vorbeşte, Memorie*, subintitulată „O autobiografie rescrisă", este, după cum afirmă autorul, „o culegere, sistematic corelată, de amintiri personale ce se desfăşoară pe un spaţiu geografic de la St. Petersburg la St. Nazaire şi acoperă o perioadă de treizeci şi şapte de ani, din august 1903 până în mai 1940, cu numai câteva incursiuni în spaţiul temporal ulterior".

Deşi este deosebit de coerentă, cartea lui Nabokov nu e o „autobiografie" completă, în sensul curent al termenului. *Vorbeşte, Memorie* este mai degrabă o carte a formării spirituale a scriitorului, cititorul fiind de multe ori surprins să constate că autorul insistă asupra unor amănunte care nu au prea mare relevanţă din punct de vedere al desfăşurării evenimentelor. De exemplu, Nabokov întrerupe deseori prezentarea liniară a datelor referitoare la istoria familiei sale, pentru a-i vorbi cititorului despre pasiunea sa pentru fluturi, care l-a dominat încă din copilărie.

ADRESAREA DIRECTĂ. Deşi este dedicată soţiei sale, pe prima pagină a cărţii fiind scrise aceste două cuvinte: „*Pentru Vera*", scriitorul pare să-şi aducă aminte de acest lucru abia în finalul consemnărilor sale, când, uitând parcă tot ceea ce scrisese până atunci, i se adresează direct soţiei, fără a-l mai băga în seamă pe cititor: „*Copilul nostru trebuie să fi avut aproape trei ani, în acea zi cu puţin vânt, la Berlin* (...), *când noi, tu şi cu mine,*

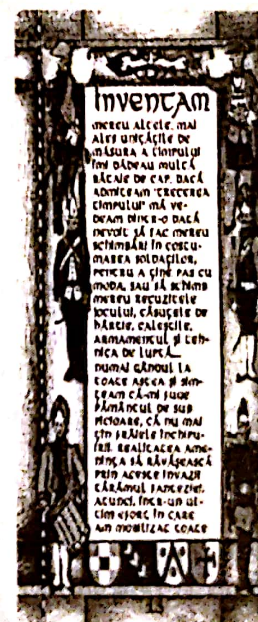
am stat în faţa unui rond de panseluţe palide (...) şi ne-am amuzat teribil cînd eu am sugerat destul de prosteşte asemănarea lor cu o mulţime de capete de mici Hitleri".

Totuşi, chiar dacă finalul autobiografiei lui Nabokov îl face pe cititor să simtă că invadează intimitatea celui care scrie, pe parcursul cărţii scriitorul nu ezită să se adreseze direct cititorului, aşa cum procedează şi în romanele sale. Astfel, păstrând acelaşi registru ironic al dialogului cu cititorul, prezent în romanele sale, Nabokov îşi întrerupe la un moment dat şirul relatării evenimentelor propriei sale vieţi, pentru a lua contact cu cititorul:

> *„Pasajul următor nu se adresează cititorului obişnuit, ci în mod special acelui idiot care pierzând o avere catastrofală consideră că mă poate înţelege. Vechiul meu conflict (din 1917) cu dictatura sovietică nu are absolut nici o legătură cu problema proprietăţii. Am un dispreţ total faţă de emigrantul care îi urăşte pe comunişti pentru că i-au furat banii şi moşiile. Nostalgia care m-a frământat în toţi aceşti ani izvorăşte dintr-un sentiment hipertrofiat al copilăriei pierdute şi nu din tristeţea de a fi pierdut nişte bancnote.*"

OAMENI ŞI ÎNTÂMPLĂRI. Aşa cum reiese şi din acest pasaj, cea mai mare parte a amintirilor lui Nabokov se strânge în jurul întâmplărilor şi oamenilor ce au însemnat pentru el copilăria şi adolescenţa petrecute în Rusia şi apoi în exil, în Europa Occidentală. Despre anii ce au urmat stabilirii în Statele Unite aflăm foarte puţine detalii, unul dintre ele referindu-se la surprinderea autobiografului în momentul în care i se oferă o catedră universitară la Wellesley. Atenţia lui Nabokov se îndreaptă asupra descrierii Rusiei copilăriei lui, ţara pe care a lăsat-o în urmă, privind nostalgic pământul pe care îl părăsea de pe vaporul ce se îndepărta de ţărmurile ei.

Făcând parte, cum am remarcat, dintr-o familie bogată, extrem de cultivată şi cu o fermă orientare liberală, Vladimir Nabokov este nevoit să părăsească Rusia împreună cu întreaga familie, în 1919, când bolşevicii au preluat puterea. Nabokovii se mută întâi la Londra şi apoi la Berlin. Autobiograful consemnează faptul că *„s-au făcut demersuri pentru ca fratele meu şi cu mine să ne ducem la Cambridge cu o bursă acordată mai mult ca o compensaţie pentru persecuţiile politice decât în semn de recunoaştere a unor merite intelectuale*". Sosit în Occident, tânărul Nabokov descoperă cu stupoare cât de larg fusese ecoul propagandei sovietice şi cât de mulţi erau intelectualii care credeau că regimul bolşevic fusese chemat să făurească o *„lume nouă în locul unei lumi lipsite de tradiţii democratice şi culturale*". Deşi provenea dintr-o familie în care principiile liberale erau admirabil ilustrate de tatăl lui, mărturiile lui Vladimir Nabokov despre viaţa rusească sunt primite cu reţinere şi scepticism.



Ilustraţie de J. Calvus

Incapacitatea tinerilor intelectuali germani şi francezi de a înţelege lumea pe care o prezenta Vladimir Nabokov îl determină să părăsească Europa Occidentală, care nu-i oferă în totalitate libertatea de care avea nevoie.

FUGA DE FICŢIUNE. *Vorbeşte, Memorie* nu este numai romanul copilăriei şi al exilului lui Nabokov, ci şi romanul formării unui scriitor. Nabokov insistă asupra copilăriei pentru că în acei ani s-a născut în conştiinţa sa dorinţa de a scrie. Această dorinţă ia amploare în adolescenţă, când, aşa cum mărturiseşte autobiograful, îi scria de două sau de

trei ori pe săptămână poezii celei pe care o numeşte Tamara. Acest impuls de a scrie devine apoi necesitate în anii de exil şi scriitorul mărturiseşte că *„povestea anilor de colegiu petrecuţi în Anglia este de fapt povestea strădaniei mele de a deveni scriitor rus"*.

Poate că acesta este şi motivul pentru care Nabokov nu scrie o autobiografie în sens clasic. *Vorbeşte, Memorie* nu este numai o colecţie de date, ci şi un roman, comparabil din punct de vedere artistic cu alte cărţi ale lui Nabokov, dintre care putem aminti romanul său cel mai cunoscut, *Lolita*. Universul specific lui Nabokov, format din *„oglinzi, umbre şi ecouri"*, aşa cum precizează Manfred Pütz în capitolul dedicat lui Nabokov din *Fabula identităţii*, poate fi regăsit şi în romanul său autobiografic. Dialogul cu Mnemosina, zeiţa amintirilor, nu îl îndepărtează pe Nabokov de literatură, deşi scopul principal al scrierii acestei autobiografii, declarat ironic de autor, ar fi fost acela *„de a alcătui o listă, în folosul meu, cu câţiva din oamenii şi subiectele ce se referă la trecut"*. Nabokov ştie însă că fuga de ficţiune nu este posibilă, şi acest lucru reiese foarte clar din paginile autobiografiei sale. Lupta lui Nabokov este, de fapt, lupta cu sine însuşi, pentru că, aşa cum mărturiseşte în paginile autobiografiei, *„omul din mine se revoltă împotriva creatorului de ficţiune"*. Încercând să se redea pe sine ca om prin scrierea unei autobiografii, Vladimir Nabokov nu face însă altceva decât să ne dea impresia că scriitorul Nabokov nu scrie pentru a trăi, ci trăieşte scriind.

EXILUL (fragment din text)

„Privind înapoi spre acei ani de exil, mă văd pe mine şi alte mii de ruşi ducând o existenţă bizară, dar nicidecum neplăcută, în lipsuri materiale şi bogăţie intelectuală, printre străini absolut nesemnificativi, germani şi francezi fantomatici în ale căror mari oraşe, mai mult sau mai puţin iluzorii, noi, emigranţii, se întâmpla să locuim. Aceşti indigeni erau pentru ochiul minţii la fel de plaţi şi de transparenţi ca figurinele croite din celofan şi deşi ne foloseam de invenţiile lor, îi aplaudam pe clovnii lor, culegeam prunele şi merele căzute la marginea drumurilor lor, nu exista între ei şi noi o comunicare reală, acea relaţie umană bogată atât de răspândită printre noi. Uneori păream că îi ignorăm aşa cum un invadator ignorant şi foarte prost ignoră o masă de băştinaşi fără formă şi fără chip; dar din când în când, foarte des de fapt, lumea fantomatică în care ne etalam senini suferinţa şi arta noastră manifesta un fel de convulsie oribilă ca să ne arate cine era robul imaterial şi cine era adevăratul stăpân. Dependenţa noastră fizică totală faţă de cutare sau cutare naţie, care ne acordase cu răceală azil politic, devenea dureros de evidentă atunci când trebuia obţinută sau prelungită o «viză» oarecare, «carte de identitate» diabolică, căci în acest caz un iad birocratic nesăţios încerca să-l înghită pe petiţionar şi acesta putea să-şi piardă minţile în timp ce dosarul lui creştea, devenind tot mai voluminos în birourile consulilor şi poliţiştilor cu favoriţi ca nişte şobolani. S-a spus că «dokumenti» sunt placenta rusului. Liga Naţiunilor a dotat cetăţenii care şi-au pierdut cetăţenia rusă cu un aşa-numit paşaport «Nansen», un document de calitate



A.S. Puşkin – Desen

inferioară de o culoare verde bolnăvicioasă. Deţinătorul lui era tratat ceva mai bine decât un criminal scos din puşcărie pe cauţiune şi era silit să se supună unui calvar cumplit de fiecare dată când dorea să călătorească dintr-o ţară într-alta şi cu cât acea ţară era mai mică, vâlva pe care o făcea era mai mare.

Pe undeva, prin străfundurile glandelor lor, autorităţile secretau ideea că oricât de ticălos ar fi un stat – să zicem, Rusia sovietică –, orice persoană care fugea din el este din start demnă de dispreţ, de vreme ce vieţuieşte în afara unei administraţii naţionale; şi de aceea era privit cu dezaprobarea absurdă cu care anumite grupuri religioase privesc un copil născut în afara căsătoriei. Nu toţi consimţeam să fim bastarzi şi fantome. Tare plăcute sunt amintirile păstrate cu drag de unii emigranţi ruşi despre modul în care i-au insultat sau păcălit pe diverşi înalţi funcţionari din diverse ministere, Préfectures *şi* Polizeipraesidiums*!*

La Berlin şi la Paris, cele două capitale ale exilului, ruşii alcătuiau colonii compacte, cu un coeficient de cultură care depăşea cu mult media culturală a altor comunităţi de străini în mod necesar mai diluate, în mijlocul cărora erau plasaţi. În cadrul acestor colonii se ţineau aparte. Mă refer desigur la intelectualii ruşi ce aparţineau îndeosebi grupurilor democratice şi nu la acel gen de persoană mai poleită care «a fost, ştiţi, consilier al ţarului sau cam aşa ceva», la care se gândesc automat americancele din cluburile de femei ori de câte ori sunt menţionaţi «ruşii albi». În aceste aşezări viaţa era atât de bogată şi de intensă încât aceşti inteligenţi ruşi (cuvânt care trimitea la mai mult idealism social şi la mai puţin snobism intelectual decât termenul de «intelectuali», aşa cum este el folosit în America) nu aveau nici timp şi nici motive să-şi facă legături în afara cercului lor. Astăzi, într-o lume nouă şi îndrăgită, în care am învăţat să mă simt ca acasă cu aceeaşi uşurinţă cu care am încetat să mai pun bara la cifra 7, extrovertiţii şi cosmopoliţii în faţa cărora se întâmplă să menţionez aceste chestiuni din trecut îşi închipuie că glumesc sau mă acuză dimpotrivă de snobism atunci când eu susţin că în aproape o cincime de secol petrecută în Europa Occidentală n-am avut, printre puţinii germani şi francezi pe care i-am cunoscut (în majoritate proprietărese şi literaţi), mai mult de doi buni prieteni cu totul."

TEME DE LUCRU

- Desprindeţi din fragmentul de mai sus trăsăturile esenţiale ale exilatului rus în Europa Occidentală aşa cum sunt relevate acestea în paginile autobiografice ale lui Vladimir Nabokov.
- Comparând actul scrierii unui roman cu rezolvarea unei probleme de şah, Nabokov afirmă în autobiografia *Vorbeşte, Memorie*: *„Strategia mea cuprinde amăgirea până la punctul diabolicului şi originalitatea până la grotesc; în ceea ce priveşte construcţia am încercat să mă conformez (...) regulilor clasice: economie de forţă, unitate, eliminarea scopurilor vagi, dar am fost întotdeauna pregătit să sacrific puritatea formei pentru exigenţele conţinutului fantastic*". Încercaţi să identificaţi pe baza acestui fragment şi a comparaţiei scrisului cu jocul de şah tehnica narativă considerată ideală în viziunea lui Nabokov şi observaţi dacă scriitorul îşi construieşte autobiografia respectând acest ideal.

(R. B.)

BIBLIOGRAFIE: Ivăncescu, Ruxandra; Popescu, Ana – *111 romane celebre într-o singură carte*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1998; Nabokov, Vladimir – *Vorbește, Memorie (o autobiografie rescrisă)*, traducere de Sanda Aronescu, Ed. Universal Dalsi, București, 1994; Pütz, Manfred – *Fabula identității (Romanul american din anii șaizeci)*, traducere și prefață Irina Burlui, Ed. Institutul European, Iași, 1995.

Italo CALVINO

Baronul din copaci



AUTORUL ȘI OPERA SA

Italo Calvino s-a născut în 1923 în Cuba la Santiago de Las Vegas, și a ajuns în Italia abia în tinerețe, când a și participat, în tabăra Rezistenței italiene, la cel de-al doilea război mondial.

Primele scrieri literare ale sale sunt, de altfel, inspirate din chiar această experiență a luptei antifasciste. Cu trilogia *Străbunii noștri* autorul intră pe tărâmul literaturii alegorico-fantastice cu substrat moralizator-ironic, direcția fantastică fiind continuată și în povestirea *Cosmicomicării* (1965); ea se regăsește discret și în celelalte scrieri ale sale. În sfârșit, proza scurtă mai târzie a lui Calvino (*T. indice zero* – 1967, *Orașele invizibile* – 1972, *Castelul destinelor încrucișate* – 1973) se remarcă prin structurile narative originale, inovatoare, prin utilizarea tehnicii alternanței punctelor de vedere și a manierei ludice. Este considerat unul dintre cei mai importanți scriitori italieni postmoderni.

PREZENTAREA TEXTULUI

Romanul *Baronul din copaci* face parte dintr-un triptic conceput între anii 1950 și 1960, publicat pentru prima oară integral în 1962, sub titlul *Străbunii noștri*. Separat însă, *Baronul din copaci* văzuse lumina tiparului în 1957. Celelalte romane ale trilogiei sunt *Vicontele tăiat în două* și *Cavalerul inexistent*.

ÎNCEPUTUL AVENTURII. Acțiunea romanului e plasată la sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea și e constituită de relatarea faptelor baronului Cosimo Piovasco di Rondo de către fratele acestuia, Biagio. În timpurile de început, în casa din Ombrosa locuiau baronul Arminio Piovasco di Rondo și soția sa, Corradina, fiică de general, împreună cu cei trei copii ai lor: Battista, Cosimo și Biagio. Alături de aceștia, îi mai găsim și pe abatele Fauchefleur, preceptorul băieților, și pe administratorul moșiilor, cavalerul avocat Enea Silvio Carrega, după toate probabilitățile fratele natural al baronului.

Totul începuse cu refuzul hotărât al micului Cosimo (pe atunci în vârstă de 12 ani) de a mai servi mâncarea adusă la masă. Gestul era o necuviință gravă, o adevărată catastrofă, căci eticheta fusese întotdeauna respectată cu rigiditate, masa desfășurându-se ca

o continuă repetiţie pentru o invitaţie la curte. Fără să mai aştepte pedeapsa, Cosimo se şi cocoaţă în copacul ales, ale cărui crengi dădeau spre sufrageria casei. Refuzul său era, în fond, cât se poate de îndreptăţit. Cea care avea în grijă bucătăriile era fiica baronului, Battista. Obligată de tatăl său, din cauza unei logodne rupte (adevărată dezonoare), să se claustreze în casă şi chiar să poarte haine călugăreşti, fără să fi făcut vreun jurământ, Battista, deplin înzestrată cu o originalitate macabră, îşi găsise răzbunarea în prepararea mâncărurilor. Nu numai „ingredientele" bucatelor (şobolani, lăcuste, mai toate lighioanele ajungând la îndemâna ei), dar şi aranjarea platourilor era menită să stârnească un cât mai mare dezgust. Battista găsise mijlocul de a-i teroriza pe ceilalţi şi, până la revolta fratelui ei, nimeni nu îndrăznise să spună nimic.

Cosimo, cu o încăpăţânare care părea cât se poate de copilărească (şi care, la vremea aceea, probabil că şi era), hotărăşte să nu mai coboare niciodată. Va porni, în schimb, prin copacii dimprejur, cu o uşurinţă remarcabilă, dobândită pe când căţăratul în copaci era simplă distracţie. Ceea ce-l atrage cu precădere este livada marchizilor de Ondariva pe care, din cauza rivalităţii dintre familii, nu-i văzuse niciodată. O va cunoaşte astfel pe orgolioasa fiică a marchizilor, Viola, şi în confruntarea cu aceasta Cosimo are pentru prima dată sentimentul proprietăţii unui teritoriu cucerit: cel al arborilor. O altă întâlnire importantă va fi cea cu zdrenţăroşii hoţi de fructe. Cosimo află cu surprindere că într-o vreme Viola fusese „de-a lor", însoţindu-i călare şi dând semnalul de alarmă ori de câte ori păgubaşii ajungeau prin preajmă; îi trădase însă, şi fascinaţia pe care fetiţa o exercita asupra băieţilor se amesteca acum şi cu ciudă şi duşmănie.

ÎNCERCĂRI ŞI EXPERIENŢE. E, fără îndoială, perioada probelor celor mai dificile pentru Cosimo. Totul e nou şi totul cere o atenţie sporită: cunoaşte farmecul, dar şi inconfortul primei nopţi petrecute în copac, leagă o relaţie ciudată cu Viola, pe care şi-ar dori-o prietenă, dar a cărei bunăvoinţă ascunde adesea viclenii şi capcane; trebuie să găsească mijlocul de a răspunde demn, dar eficace, batjocurii hoţilor de fructe şi, nu în ultimul rând, să dejoace încercarea baronului de a-l aduce pe pământ. Dar dintre toate isprăvile lui, cea mai grozavă este lupta cu pisica sălbatică, pe care reuşeşte s-o străpungă cu săbiuţa. Nu-i poate însă dedica iubitei sale prada, căci aceasta tocmai pleacă: consternaţi de calitatea anturajului fetei, părinţii decid să părăsească Ombrosa. Între timp, viaţa lui Cosimo se organizează. Biagio îi aduce tot ce-i trebuie pentru a-şi construi nişte adăposturi, ba chiar şi o puşcă ce se va dovedi nespus de utilă. Câteva frânghii şi un sistem de scripeţi îi măresc considerabil posibilitatea de deplasare. Învaţă să facă focul fără a coborî pe pământ şi inventează un sistem ingenios de a aduce apa unei cascade până la crengile unui copac ce va deveni locul toaletei sale. Renunţă la fracul pretenţios, a cărui uzură îl făcuse de altfel de nerecunoscut, şi-şi confecţionează singur, din blana animalelor ucise, haine ciudate, dar cu siguranţă mai adecvate noilor sale îndeletniciri. Chiar şi relaţiile cu părinţii „se normalizează" întrucâtva. Generăleasa Corradina îl urmăreşte cu binoclul şi însemnează



R. Kipling – Desen

pe hărţi, cu steguleţe, traiectoriile lui capricioase, iar baronul Arminio, deşi neconsolat, decide ca lecţiile fiului său să fie reluate, fie şi-n copaci. Viaţa familiei sale nu rămâne deci necunoscută autoexilatului nostru, care va lua parte, la timpul potrivit, dintr-un copac vecin casei, şi la nunta nesperată a Battistei. Chiar şi singurătăţii Cosimo îi va găsi leac, prin adoptarea câinelui basset pripăşit prin pădure de când stăpâna lui, Viola, îl uitase. Se apropie şi de câţiva oameni: de cavalerul avocat Carrega, căruia-i descoperă micile pasiuni secrete, albinăritul, de exemplu, şi de marele bandit Giani dei Brughi, care se cam săturase să tot fie mare bandit şi căzuse în patima cititului, patimă tare primejdioasă, după cum se va vedea, căci gândul la „Clarissa" lui Richardson îi va fi fatal într-una din expediţii şi va muri spânzurat, ca şi banditul din cartea lui Fielding, ultima pe care a apucat s-o citească. Nici abatele, pe care, de la moartea banditului, Cosimo şi-l făcuse furnizor de cărţi şi totodată auditoriu, nu are o soartă prea plăcută: găsindu-se la el cărţile lui Voltaire şi ale lui Rousseau, cerute de al său elev / profesor, este arestat. Cosimo continuă însă să citească şi chiar corespondează cu marii învăţaţi ai timpului, fără însă ca în tot acest timp să-şi piardă pasiunea pentru îndeletnicirile practice: curăţă şi tunde pomii vecinilor, îi învaţă pe oameni să preîntâmpine incendiile într-o vară secetoasă şi chiar stinge vreo trei-patru. Şi astfel timpul trece, Cosimo împlineşte 18 ani şi baronul începe să înţeleagă că moştenitorul titlurilor sale va fi mereu... altfel.

URCAREA LA CER. Pe măsură ce Cosimo se maturizează, cei dragi din jurul său dispar. Moare mai întâi baronul Arminio Piovasco, tatăl, ros de boală şi de deprimare, la scurt timp după tragicul sfârşit al fratelui său. Moare şi Corradina, vegheată de Cosimo, care-i trimite pe fereastră fluturi, glicine, baloane colorate de săpun, inventând astfel cel dintâi joc care-a făcut-o să zâmbească pe severa baroană. Se îndepărtează şi Biagio, pe care proaspăta sa soţie are grijă să-l ţină la distanţă de fratele ţicnit. Viola, revenită pentru scurt timp, îşi pierde şi ea urmele.

Ecourile revoluţiei franceze şi, mai apoi, ale războaielor napoleoniene sosesc şi la Ombrosa, şi Cosimo va fi mereu prezent, în felul lui, în mijlocul lor. Îi vorbeşte chiar împăratului, fapt ce-i va evoca, nu întâmplător, întâlnirea dintre Alexandru cel Mare şi Diogene.

Anii trec, Cosimo este deja bătrân, puţintel la trup şi nebun. Îşi simte sfârşitul aproape şi, dorind să moară între oameni, se instalează în nucul din chiar mijlocul pieţei. Ca pentru a-i marca destinul neobişnuit, şi moartea îi va fi niţeluş ciudată: prinzându-se de ancora unui balon aerostat ce trecea pe deasupra copacului său, Cosimo dispare în timpul traversării golfului. Rămâne doar epitaful care-l rezumă aşa de bine: *„Cosimo Piovasco di Rondo. A trăit în copaci. A iubit întotdeauna pământul. A urcat la cer"*.

MOARTEA MAMEI (fragment din roman)

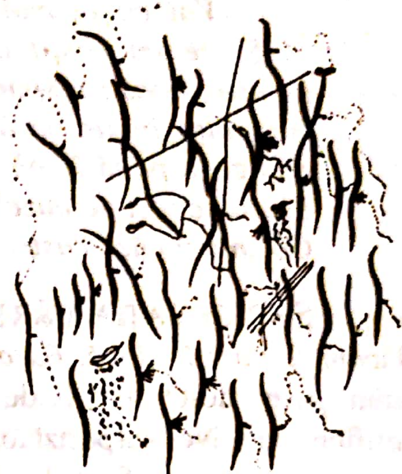
„Curând însă a trebuit să-mi întrerup călătoria şi să mă întorc în Ombrosa, rechemat de o depeşă urgentă. Astma mamei se agravase pe neaşteptate şi sărmana nu se mai dădea jos din pat.

Când am trecut poarta şi am ridicat ochii spre vila noastră, am fost sigur că-l voi vedea acolo pe Cosimo. Stătea cocoţat pe o creangă înaltă, în dudul din faţa ferestrei mamei.

– Cosimo! – l-am strigat eu, dar cu voce slabă.

Îmi făcu un semn care voia să spună că mama se simţea ceva mai bine, dar totodată că starea ei rămânea tot gravă şi să urc la ea, umblând cât se poate de încet.

Camera era cufundată în penumbră. Mama, în pat, cu un maldăr de perne la spate, ca să stea ridicată, mi se părea mai voinică decât o văzusem vreodată. În juru-i se aflau câteva slujnice. Battista nu sosise încă, deoarece contele, bărbatul ei, care trebuia s-o însoţească, fusese reţinut de culesul viilor. În umbra încăperii se desluşea fereastra deschisă, încadrându-l pe Cosimo, care stătea nemişcat pe creanga copacului.



F.G. Lorca – Pădurea bătrână

M-am aplecat să sărut mâna mamei. M-a recunoscut numaidecât şi mi-a pus mâna pe creştet:

– Ah, ai sosit, Biagio...

Vorbea cu glas scăzut, când astmul nu o înăbuşea prea tare, dar curgător şi cu multă chibzuinţă. Ceea ce m-a izbit totuşi a fost felul în care am auzit-o adresându-i-se lui Cosimo, întocmai ca şi mie, de parcă s-ar fi aflat şi el acolo, la căpătâiul ei. Iar Cosimo, din copac, îi răspundea:

– E mult de când am luat doctoria, Cosimo?

– Nu, mamă, au trecut doar câteva minute, mai aşteaptă niţel, că deocamdată nu-ţi poate face bine.

La un moment dat, ea zise:

– Cosimo, dă-mi o felie de portocală.

M-am arătat nedumerit. Dar am rămas şi mai mirat când l-am văzut pe Cosimo cum, întinzând pe fereastră, în odaie, un fel de harpon, luă de pe consolă o felie de portocală şi i-o puse mamei drept în mână.

Am băgat de seamă că pentru toate aceste lucruri mărunte ea prefera să i se adreseze lui Cosimo:

– Cosimo, dă-mi şalul!

Şi el, cu harponul, căută printre lucrurile azvârlite la întâmplare pe fotoliu, ridică şalul şi i-l întinse:

– Uite-l, mamă.

– Îţi mulţumesc, fiule!

Îi vorbea tot timpul ca şi cum ar fi fost la un pas de dânsa, dar am observat că nu-i cerea niciodată ceea ce el n-ar fi izbutit să facă din copac. În asemenea cazuri mi se adresa numai mie sau femeilor din jur.

Noaptea, mama nu putea aţipi. Cosimo o veghea din copac, cu o candelă mică aprinsă pe un ram, ca ea să-l poată vedea chiar şi pe întuneric.

La astm, cele mai grele clipe sunt dimineaţa. Singurul leac era să cauţi s-o distragi, iar Cosimo îi cânta din fluier vreo melodie sau imita cântecul păsărelelor, sau prindea fluturi, cărora le dădea drumul să zboare prin cameră, sau întindea ghirlande de glicine.

Ceea ce voi povesti s-a petrecut într-o zi însorită. Cosimo, din copac, cu un castron, s-a apucat să facă baloane de săpun. Pe care le sufla înăuntru, pe fereastră, spre patul bolnavei. Mama văzu acele culori de curcubeu zburând şi umplând camera şi zise:

– Vai, ce joc mai e şi ăsta!

Şi ne-am simţit ca pe vremea când eram mici, iar ea dezaproba veşnic jocurile noastre, spunând că sunt uşuratice şi copilăroase. Acum însă, pare-se că pentru întâia oară, un joc de-al nostru îi făcea plăcere. Baloanele de săpun ajungeau până în obrazul ei, iar dânsa le spărgea suflând în ele şi zâmbea. Un balon poposi pe buzele ei, dar nu se sparse. Ne-am aplecat deasupra mamei. Lui Cosimo îi căzu castronul din mână. Mama murise."

SEMNIFICAŢIA CĂRŢII. Cele trei romane ale lui Calvino (*Cavalerul inexistent*, *Vicontele tăiat în două*, *Baronul din copaci*) se construiesc după principiile a ceea ce numim „opere deschise": pe de o parte avem trama facilă şi stilul simplu, accesibil, lipsit de artificii narative surprinzătoare, pe de alta, prezenţa simbolurilor în text, permiţând multiplicarea semnificaţiilor la niveluri tot mai rafinate de receptare. *Baronul din copaci* este o carte jucăuşă despre un copil care n-a vrut să mai coboare din pom, dar şi o poveste despre libertate şi opţiune, despre posibilitatea construirii unui univers paralel realului obişnuit. Nu este o utopie în sens iluminist (chiar dacă acţiunea e plasată în plină epocă a Luminilor), căci construirea acestei alte lumi e privită ca problemă strict individuală, dar nici o pledoarie pentru izolarea egoistă şi însingurată, căci spaţiul arborilor – teritoriul baronului nostru – este în acelaşi timp şi deasupra noastră, dar şi printre noi. Baronul se smulge, deliberat, convenţiilor apăsătoare şi limitative ale oamenilor, dar rămâne un umanist.

TEME DE LUCRU

- De ce Cosimo îi răspunde fratelui său prin gesturi la întrebări? Ce mijloc inventează Cosimo pentru a putea fi la fel de util mamei sale ca şi toţi ceilalţi?
- Ce anume i se pare straniu lui Biagio în comportamentul mamei sale faţă de Cosimo? De ce mama preferă să i se adreseze lui Cosimo pentru toate lucrurile mărunte?
- Comentaţi felul în care, în final, imaginea morţii se asociază celei a fragilului balon de săpun.
- Caracterizaţi-l pe Cosimo, aşa cum apare el în fragmentul de mai sus. *(D. C.)*

BIBLIOGRAFIE: Calvino, Italo – *Baronul din copaci*, în româneşte de Despina Mladoveanu, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1967; Calvino, Italo – *Cavalerul inexistent*, *Vicontele tăiat în două*, Ed. Univers, Bucureşti, 1999.

ANEXĂ

Funcţiile jocului

Johan HUIZINGA – Homo ludens

AUTORUL ŞI OPERA SA

Johan Huizinga (1872 – 1945) este cunoscut drept un clasic al filosofiei istoriei şi al istoriei culturii.

Absolvent al Universităţii din Groningen (Olanda) în specializările limbi orientale şi lingvistică comparată, Johan Huizinga va fi interesat şi de istorie, astfel încât doctoratul şi-l va susţine din istoria religiei şi paleoculturii indiene.

Profesor (între anii 1915 şi 1940) la Catedra de istorie universală a Universităţii din Leida, Johan Huizinga va fi autorul unor valoroase studii precum: *Amurgul Evului Mediu* (1919), *Erasm* (1924), *Cultura olandeză în secolul al XVII-lea* (1933), *În umbra zilei de mâine. Diagnoză privind boala culturală a timpului nostru* (1935), *Homo ludens* (1938), *Considerare asupra perspectivelor de vindecare a culturii noastre* (1945).

PREZENTAREA TEXTULUI

În *Homo ludens*, carte scrisă spre sfârşitul vieţii, Johan Huizinga reuşeşte să identifice elementul ludic în cultură. Pentru a-şi susţine demonstraţia, autorul abordează jocul ca fenomen de cultură (cap. I), urmăreşte noţiunea de joc la nivel lingvistic (cap. II), jocul ca funcţie creatoare de cultură (cap. III), după care jocul este raportat la justiţie (cap. IV), la război (cap. V), la înţelepciune (cap. VI), la poezie (cap. VII), la imaginaţie (cap. VIII). Autorul identifică ludicul în filosofie (cap. IX), în artă (cap. X), urmărindu-l în diferite perioade (în Imperiul Roman, în cultura medievală, barocă, renascentistă, romantică – cap. XI), iar în ultimul capitol Johan Huizinga se ocupă de prezenţa elementului ludic în lumea modernă.

JOCUL, COPILUL ŞI SACRUL (fragment din text)

„Aşadar, în rezumat, jocul, considerat din punctul de vedere al formei, poate fi numit o acţiune liberă, conştientă că este «neintenţionată» şi situată în afara vieţii obişnuite, o acţiune care totuşi îl poate absorbi cu totul pe jucător, o acţiune de care nu este legat nici un interes material direct şi care nu urmăreşte nici un folos, o acţiune care se desfăşoară în limitele unui timp determinat anume şi ale unui spaţiu determinat anume, o acţiune care se petrece în ordine, după anumite reguli şi care dă naştere la relaţii comunitare dornice să se înconjoare de secret sau să se accentueze, prin deghizare, ca fiind altfel decât lumea obişnuită.

Funcţia jocului, în formele lui superioare, despre care este vorba aici, se poate reduce imediat, în cea mai mare parte, la două aspecte esenţiale, sub care se prezintă. Jocul este o luptă pentru ceva, sau o exhibare a ceva. Aceste două funcţii se pot şi reuni, în aşa fel încât jocul să «înfăţişeze» o luptă pentru ceva, sau să fie o întrecere, cine poate reda mai bine ceva.

A înfățișa înseamnă, din punct de vedere etimologic, a aduce în fața ochilor. Aceasta poate fi o simplă prezentare, în fața unor spectatori, a unor elemente naturale. Păunul sau curcanul își exhibă splendoarea penajului în fața femelelor, dar în această exhibare rezidă din oficiu prezentarea unor elemente neobișnuite, cu totul deosebite, spre a fi admirate. Dacă pasărea mai adaugă și câțiva pași de dans, totul devine o reprezentație, o ieșire din realitatea obișnuită, o transpunere a acestei realități într-o ordine superioară. Nu știm ce se petrece cu acest prilej în animal. În viața copilului, o asemenea exhibare începe să fie încă de foarte devreme plină de imaginație. Copilul întruchipează altceva, înfățișează ceva mai frumos, sau mai elevat, sau mai primejdios decât este el în mod obișnuit. Este prinț sau tată, sau zgripțuroaică, sau tigru. Copilul cunoaște cu acest prilej acel grad de exaltare care îl duce foarte aproape de convingerea că este într-adevăr, fără ca ea să-l facă să piardă cu totul conștiința «realității obișnuite». La el a prezenta ceva înseamnă a întruchipa o aparență, a imagina, adică a înfățișa sau a exprima într-o imagine.

Dacă trecem acum de la jocul copilului la reprezentațiile sacre din cultul civilizațiilor arhaice, găsim că acolo, în comparație cu jocul copilului, se află «în joc», în plus, un element spiritual, care e foarte greu de determinat în mod amănunțit. Reprezentația sacră e mai mult decât o întruchipare a unei aparențe, mai mult chiar decât o întruchipare simbolică: este o întruchipare mistică. În spectacol, ceva invizibil și neexprimat ia o formă frumoasă, reală, sacră. Participanții la cult sunt convinși că acțiunea realizează o mântuire sigură și că activează o ordine a lucrurilor superioară celei în care trăiesc ei în mod obișnuit. Totuși, această realizare prin spectacol continuă să aibă, în toate privințele, caracteristicile formale ale unui joc. Spectacolul este jucat, reprezentat în cadrul unui spațiu de joc delimitat în mod efectiv, ca festivitate, adică în veselie și libertate. De dragul lui a fost împrejmuită o lume proprie, valabilă vremelnic. Dar, o dată cu sfârșitul jocului, efectul lui nu a fost încetat, ci radiază asupra lumii obișnuite din afară și produce siguranță, ordine, bunăstare, pentru grupul care a sărbătorit festivitatea, până ce zilele sfinte revin."

SENSURILE FRAGMENTULUI. În pasajul selectat, Huizinga identifică trăsăturile jocului: libertatea, pasiunea, absența interesului material, limitarea spațială și temporală, ordinea (sau legile proprii), stabilitatea unor relații speciale, tipice, între participanții la joc.

Funcția jocului este lupta pentru ceva, luptă care poate fi transformată în spectacol.

Jocul copilului este o alternativă, dorită în mod deliberat, la real. Prin joc copilul își poate depăși locul în ierarhia socială sau, dimpotrivă, poate regresa într-un regn inferior, de obicei animal.

Prin comparație cu jocul copilului, autorul se oprește la ritualurile civilizațiilor arhaice, care, din punct de vedere formal, pot fi considerate niște jocuri. Totuși, față de jocul copilului, aici apare un element important, inexistent până acum: componenta spirituală. Și ritualul are legile lui, este delimitat spațial și temporal, dar pentru cei care participă la cult există o întrepătrundere între realitate și ritual, în sensul în care efectul spiritual al acestuia se prelungește și după ce spectacolul sacru se termină.

Astfel, participanții percep realitatea cu o altă stare de spirit: mai siguri și mai încrezători în ei înșiși.

TEME DE LUCRU

- Identificaţi într-o poezie argheziană (la alegere) elemente ludice.
- Alegeţi o poezie din programa studiată şi încercaţi să o rescrieţi jucându-vă cu limbajul poetic.

(A. P. P.)

BIBLIOGRAFIE: Huizinga, Johan – *Homo ludens*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1998.



Jehan Calvus – Desen

FAMILIA

Familia e o temă a identității, ea e suportul moralei colective și creuzetul în care se prepară personalitatea umană. Literatura o numără printre temele ei favorite. Iar atunci când familia nu e o temă, ea e mai întotdeauna un cadru, un fundal al evenimentelor interioare și exterioare. Chiar și ideea de personaj e legată în literatură de ideea de familie. Personajele au o identitate, un trecut, o copilărie. În povestiri sau romane, în epopei sau drame, eroii au întotdeauna în spatele lor familia. Și dincolo de familie, neamul, originile. Există romane celebre pentru care familia reprezintă încă din titlu tema fundamentală: Familia Thibault *de Roger Martin du Gard,* Cronică de familie *de Petru Dumitriu,* Forsyte Saga *de Galsworthy,* Frații Karamazov *de Dostoievski. Apoi există, cum bine știm, și romane care se organizează în cicluri de familie (ciclul* Comăneștenilor *sau ciclul* Hallipilor *în literatura noastră) sau au în vedere istoria unui neam (Sadoveanu a scris astfel de romane:* Neamul Șoimăreștilor *și* Frații Jderi*; dar și* Un veac de singurătate *al sud-americanului Gabriel Garcia Márquez e istoria unui neam, cel al lui Buendia). Alte cărți traversează în drumul lor, care poate fi și unul al interiorității psihice sau al construcției exterioare de sine, familii întregi ca medii sociale simptomatice* (În căutarea timpului pierdut *de Proust,* Omul fără însușiri *de Robert Musil). Balzac e poate cel mai mare vizitator al temei familiei, opera lui vorbește despre aceeași temă, părinți, copii, rude, nepoți, veri și verișoare, o adevărată* Comedie umană. Moromeții *e un alt roman de familie, unul dintre cele mai valoroase din toată literatura română. Un roman pe aceeași temă comparabil cu romanul lui Marin Preda e și* Ghepardul *al italianului Giuseppe Tomasi di Lampedusa, chiar dacă această carte vorbește despre o aristocrație în decădere și nu despre o lume țărănească pe cale de dispariție. Putem spune că și* Doamna Bovary *e un roman care pune problema eșecului unei familii provocat de o soție și o mamă lipsită de simțul realității.* Anna Karenina, *romanul lui Tolstoi, exemplifică, într-un alt mediu social și cu alte mijloace, aceeași situație.*

*Într-adevăr, familia e un bun pretext pentru romanul frescă și o temă majoră a romanului realist sau naturalist. Familia rămâne în literatură o ocazie pentru pictura mediilor (*Enigma Otiliei, Bietul Ioanide *și* Scrinul negru *de Călinescu), pentru surprinderea psihologiei eșecului individual (*La răsărit de Eden *de Steinbeck). Dramele lui Shakespeare aduc în scenă familii regale sau nobiliare zguduite de conflicte interne dramatice.* Război și pace *de Tolstoi e o carte care are în fundal familii. Aproape toate romanele lui Faulkner pleacă din lumea familiei și se reîntorc la ea. Mara, personajul principal din romanul lui Slavici, e o femeie singură cu o familie compusă din doi copii. Drama lui Ștefan Gheorghidiu, eroul lui Camil Petrescu din romanul* Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război, *e drama familiei lui care o include pe Ela. Și exemplele ar putea continua.*

Familia e un teritoriu sine qua non *al vieții. Ea se constituie în marcă identitară, pentru că ea înseamnă tradiția, strămoșii, un tip de educație, un spațiu de coagulare individuală. Familia e o garanție de stabilitate și echilibru, dar și un spațiu al limitei, al cenzurii și coerciției. Dincolo de afecțiunea ocrotitoare a mamei, dincolo*

de edenul casei bunicilor, de protecţia unchilor şi a mătuşilor, de complicităţile cu fraţii şi surorile, familia e spaţiul în care se manifestă legea tatălui. Ea e primul şi cel mai intim spaţiu al relaţiilor de putere. Aici, în sânul familiei, se declanşează de cele mai multe ori conflictele dintre generaţii şi, în ciuda aparenţelor ei securizante, familia poate favoriza rupturile interioare, dezechilibre existenţiale grave. De relaţiile copilului cu mediul de familie depinde în bună măsură viaţa sa viitoare de om matur. Microcosmosul familiei e hotărâtor pentru toate confruntările de mai târziu cu lumea mare, socială.

Tocmai de aceea, motivul tatălui şi al mamei sunt în literatură esenţiale. Ele vin direct din mitologie, direct din subconştientul speciei şi se regăsesc în toate culturile lumii. Tema părinţilor e o temă arhetipală, valabilă în egală măsură pentru lumea zeilor, a eroilor şi a oamenilor. Tema include în substanţa ei păcatul şi vinovăţia, violenţa şi moartea. Cronos e un zeu care-şi mănâncă propriii copii. Clitemnestra îşi ucide soţul, pe Agamemnon. Oreste îşi ucide mama, pentru a-şi răzbuna tatăl. Mitul lui Oedip e un mit cutremurător, care tematizează incestul, dar şi tragismul condiţiei umane. Mitul şi literatura se hrănesc copios din conflictele, fisurile şi tensiunile familiei. Cea mai bogată substanţă de viaţă a romancierului se află aici. Se poate însă merge şi mai departe, la interpretările psihanalistei Marthe Robert, pentru care romanul este expresia unui scenariu mitic de familie, depozitat în conştiinţa obscură a individului. Romanul ca demers epic fundamental îşi are patul germinativ în complexele originare ale omului. Universul îngust al familiei naşte în conştiinţa infantilă scenarii compensatorii şi acestea conduc fie la manifestări retractile, fie la atitudini expansive. Personajele romanului întruchipează astfel fie condiţia copilului găsit (învinsul şi interiorizatul), fie condiţia bastardului (arivistul şi parvenitul) şi toată aria problematică a genului poate fi în felul acesta subsumată modelului psihanalitic în discuţie.

Temă a identităţii, familia e adesea şi un loc al înstrăinării şi al alterităţii. Motivul triunghiului conjugal e unul al familiei, arivismul şi parvenitismul implică – am văzut deja – familia, deriva individuală, aventura, peripeţia picarescă şi orgoliul depăşirii mediului de viaţă dat se manifestă în raport cu familia. Tema e una de o deosebită complexitate şi în ea se ascund alte mari teme: iubirea, destinul, împlinirea sau eşecul, vina tragică şi căinţa. Familia e o temă literară puternică, socială în esenţa ei, dar nu lipsită de metafizică. Ea se opune naturii şi cosmosului, e o temă contingentă, constrângătoare, însă profund legată de esenţa umană. Nu e o temă neapărat luminoasă, a echilibrului şi a armoniei. Dar e o temă foarte aproape de convulsiile vieţii şi de idealurile ei.

(Gh. C.)

Ilustrăm capitolul prin imagini semnificative din artele plastice.

Ion CREANGĂ

Amintiri din copilărie

AUTORUL ȘI OPERA SA



Ion Creangă s-a născut la 10 iunie 1839, în satul Humulești, județul Neamț, în familia lui Ștefan a Petrei Ciubotariul și a Smarandei Creangă. Școala primară o începe la Humulești, în 1847, o întrerupe după un an și o continuă la Broșteni (1849) și Târgu-Neamț (1853-1854). În 1854 se înscrie la școala de „catiheți" de la Fălticeni, unde apare înscris cu numele de Ion Creangă, după numele mamei sale. Între anii anii 1855 și 1858 urmează Seminarul de la Socola (Iași) – cursul inferior –, după care se înscrie la Facultatea de Teologie a Universității din Iași, însă nu o frecventează. Din 1864 urmează cursurile Școlii Normale Vasiliene de la „Trei Ierarhi", al cărei director este Titu Maiorescu. Acesta îl va remarca și îl va numi institutor încă din al doilea an de studii. Datorită conflictelor sale cu clerul, va fi suspendat din învățământ în 1872, dar reprimit în 1874. În 1875 îl cunoaște pe Eminescu, pe atunci revizor școlar, și acesta îl va introduce la „Junimea". Ca pedagog, împreună cu alți câțiva colegi institutori alcătuiește manuale școlare pentru clasele primare. Aici apar primele sale povestiri, cu un vădit scop didactic: *Inul și cămeșa*, *Acul și barosul*, *Poveste*, *Ursul păcălit de vulpe*. Debutul său literar are loc în anul 1875, în revista „Junimii", „Convorbiri literare", cu povestea *Soacra cu trei nurori*. Toate celelalte povești vor fi de acum publicate, până în 1878, după lectura în cenaclu, unde umorul lui Creangă era foarte gustat. În anul 1881 apar primele două părți din *Amintiri din copilărie*, a treia parte din *Amintiri...* apare în 1882, iar ultima – postum, în 1892. Creangă se stinge din viață în același an cu Eminescu, 1889, în noaptea de Anul Nou.

PREZENTAREA TEXTULUI

DE LA CULTURA POPULARĂ LA LITERATURA CULTĂ. Deși s-a format în ambianța elevată a „Junimii" și în climatul literar și artistic tutelat de Titu Maiorescu și Mihai Eminescu, Ion Creangă – spirit independent și original – și-a valorificat singur vocația de scriitor, nelăsându-se antrenat de voluptatea înșelătoare a propriului său talent.

Firea sa frustă, prospețimea autentică și unicitatea formulei sale narative îl apropie de spiritele rafinate, de marii artiști ai cuvântului, asigurându-i un binemeritat loc în rândul clasicilor literaturii române.

Scrierile de început ale autorului *Amintirilor din copilărie* – poveștile și povestirile – au lăsat impresia că scriitorul Ion Creangă este un prozator intuitiv („autor poporal"), care transfigurează, la nivelul cult al literaturii, lumea creațiilor populare. De fapt – așa cum afirma Tudor Vianu –, Ion Creangă „execută trecerea de la nivelul popular al literaturii la nivelul ei cult pe o cale pur spontană, prin dezvoltarea organică a unei

înzestrări exercitate în întregul trecut al unei vechi culturi rurale, ajunsă acum să se depăşească pe sine".

Amintirile din copilărie – considerate pe bună dreptate un adevărat roman (Titu Maiorescu) – este opera de maturitate a lui Creangă, redactată după ce scriitorul se făcuse cunoscut cu poveştile publicate în „Convorbiri literare". Ea este structurată în patru părţi şi a fost dedicată fiicei lui T. Maiorescu, Livia. Primele două părţi ale romanului au apărut în 1881 (ianuarie şi aprilie) în revista „Convorbiri literare". Partea a treia apare un an mai târziu în aceeaşi revistă. Ultima, scrisă după şase ani (1888), va vedea lumina tiparului postum (1892) într-un volum intitulat *Scrierile lui Ion Creangă,* care reuneşte cele patru părţi, lor adăugându-li-se şi alte creaţii.

UNIVERSUL LUI CREANGĂ. Lumea *Amintirilor...* se conturează treptat într-un univers aparte ce se raportează la ritmul universal al vieţii. Dar această lume cu ce are ea specific, tradiţii, obiceiuri, ritualuri, este doar „rama", pretextul sau fundalul social în care evoluează un erou surprins în plin proces de formare. Cartea lui Creangă trăieşte mai ales din puterea de generalizare a copilăriei, a unei copilării ideale şi nu a celei trăite de autor.



Luis de Morales. Fecioara cu Pruncul

Spaţiul şi timpul, cu toate că fixează acţiunea cărţii într-o lume bine definită (satul moldovenesc la jumătatea secolului al XIX-lea), capătă dimensiuni universale şi atemporale, atrăgându-ne atenţia asupra „copilăriei copilului universal" (G. Călinescu).

Dimensiunea epică a romanului este restrânsă, fiecare parte a *Amintirilor...* începând cu o nostalgică evocare a satului şi sfârşindu-se în nota de jovialitate specifică prozei lui Creangă. Memoria afectivă a naratorului reface traseul formării lui Nică – erou de roman cu o structură bine definită – în contact cu lumea satului, cu instituţiile lui (Şcoala şi Biserica) şi cu familia. El nu este însă un „*tip*", un „caracter" ca în opera clasică: el parcurge un proces de formare, proces care îi antrenează întreaga personalitate şi care sfârşeşte prin a i-o defini / contura.

Aşa cum s-a observat deja, Nică este un copil obişnuit, care nu iese din tiparele fireşti ale vârstei. Şcoala, părinţii şi restricţiile impuse de respectarea tradiţiilor şi datinilor îl vor face să-şi domolească pornirile libertăţii de care se bucurase în primii ani de viaţă. Tot acum deprinde practica obiceiurilor străbune, începe să iubească creaţia populară şi – având-u-i drept model pe părinţi şi oamenii satului – învaţă să aprecieze munca, să guste umorul, să fie optimist şi harnic.

Personajele, aşa cum scria G. Călinescu, nu pot fi catalogate după structura lor morală, ci „după debitul lor verbal", căci Creangă devine cu adevărat inegalabil numai punându-şi personajele să vorbească, şi atunci „notaţia dialogului este magistrală şi totdeauna fără greş".

„UN ESEIST AL FILOLOGIEI." Farmecul *Amintirilor...* izvorăşte nu doar din rara capacitate de evocare a vârstei fericite, ci şi din extraordinara înzestrare lingvistică, ceea ce face din Creangă un scriitor artist. G. Călinescu ajunge să-l numească pe Creangă „un erudit, un eseist al filologiei", care „are plăcerea cuvintelor şi a zicerilor şi mai ales acea voluptate de a le experimenta punându-le în gura altora".

În ciuda aparentei spontaneităţi a discursului auctorial, Creangă îşi pregăteşte cu minuţiozitate fraza, supunând-o unei permanente stilizări şi cizelări artistice. Creangă manifestă aceeaşi „conştiinţă de artist" pe care a avut-o întreaga sa generaţie în frunte cu Eminescu, Caragiale şi Slavici (Tudor Vianu). Nota de originalitate este dictată şi de oralitatea stilului, de senzaţia de „zicere", care imprimă textului o mlădiere armonioasă, o notă de spontaneitate. Raportul dintre topică şi intonaţie, folosirea interjecţiilor şi onomatopeelor sporesc nota de oralitate. Autoadresarea cu iz meditativ dă nerv naraţiunii, iar împletirea limbajului obişnuit cu cel aluziv dă o notă de fină ironie.

În sfârşit, participarea afectivă a scriitorului la cele povestite şi prezenţa sa vie în mijlocul acţiunii imprimă *Amintirilor...* intimitate şi complicitate.

Povestind cu jovialitate, Creangă dă frâu liber coţcăriei, glumei şi ironiei, trăsături ce definesc una dintre cele mai apreciate calităţi ale romanului: umorul.

Deşi nu prea întinsă, opera lui Creangă şi-a menţinut, cum spunea T. Vianu, întreaga ei prospeţime şi „putere de seducţie" pe care nici timpul nu le-a putut şterge, „întrucât simţim mereu îndemnul să ne apropiem din nou de ea".

ULTIMA PLECARE DIN HUMULEŞTI (fragment din text)


Otto Dix. Părinţii pictorului

„Cum nu se dă scos ursul din bârlog, ţăranul de la munte, strămutat la câmp, şi pruncul, dezlipit de la sânul mamei sale, aşa nu mă dam eu dus din Humuleşti în toamna anului 1855, când veni vremea să plec la Socola, după stăruinţa mamei. Şi oare de ce nu m-aş fi dat dus din Humuleşti, nici în ruptul capului, când mereu îmi spunea mama că pentru folosul mieu este aceasta? Iaca de ce nu: drăgăliţă Doamne, eram şi eu acum holteiu, din păcate! Şi Iaşii, pe care nu-i văzusem niciodată, nu erau aproape de Neamţ, ca Fălticenii, de unde, toamna târziu şi mai ales prin câşlegile de iarnă, fiind nopţile mari, mă puteam repezi din când în când, pâşlind-o aşa cam pe după toacă, şi tot înainte, sara pe lună, cu tovarăşii mei la clăci în Humuleşti, pe unde ştiam noi, ţinând tot o fugă, ca telegarii. Şi după ce jucam cât jucam, furam câte-un sărutat de la cele copile sprinţare, şi până-n ziuă fiind ieşiţi din sat, cam pe la prânzul cel mare ne-aflam iar în Fălticeni, trecând desculţi prin vad, în dreptul Baei, Moldova îngheţată pe la margini, şi la dus şi la întors, de ne degera măduva în oase de frig! Inima însă ne era fierbinte, că ce gândeam şi izbândeam. De la Neamţ la Fălticeni şi de la Fălticeni la Neamţ era pentru noi atunci o palmă de loc. Dar acum se schimba vorba: o cale scurtă de două poşte, de la Fălticeni la Neamţ, nu se potriveşte c-o întindere de şese poşte, lungi şi obositoare, de la Iaşi până la Neamţ. Căci nu vă pară şagă: de la Neamţ până la Iaşi e câtu-i de la Iaşi până la Neamţ, nici mai mult, nici mai puţin. Şi mai bine să rămâi pe loc, Ioane, chiteam în mintea mea cea proastă, decât să plângi nemângâiet şi să te usuci, de dorul cui ştiu eu, văzând cu ochii!... Dar, vorba ceea: «Ursul nu joacă de bunăvoie». Mort-copt, trebui să fac pe placul mamei, să plec fără voinţă şi să las ce-mi era drag!

Dragu-mi era satul nostru cu Ozana cea frumos curgătoare şi limpede ca cristalul, în care se oglindeşte cu mâhnire Cetatea-Neamţului de atâtea veacuri!

Dragi-mi erau tata şi mama, fraţii şi surorile, şi băieţii satului, tovarăşii mei din copilărie, cu cari, în zile geroase de iarnă, mă desfătam pe gheaţă şi la săniuş, iar vara, în zile frumoase de sărbători, cântând şi chiuind, cutreieram dumbrăvile şi luncile umbroase, prundul cu ştioalnele, ţarinile cu holdele, câmpul cu florile şi mândrele dealuri, de după cari-mi zâmbeau zorile în zburdalnica vârstă a tinereţei!

Asemenea dragi-mi erau şăzătorile, clăcile, horile şi toate petrecerile din sat, la care luam parte cu cea mai mare însufleţire! De piatră de-ai fi fost, şi nu se putea să nu-ţi salte inima de bucurie când auzeai uneori în puterea nopţei pe Mihai scripcariul din Humuleşti umblând tot satul câte c-o droaie de flăcăi după dânsul şi cântând:

Frunză verde de cicoare,
Astă noapte pe răcoare
Cânta o privighetoare
Cu viersul de fată mare.
Şi cânta cu glas duios,
De picau frunzele jos;
Şi cânta cu glas supţire
Pentru-a noastră despărţire;
Şi ofta şi ciripea,
Inima de ţ-o rupea!

Şi câte şi mai câte nu cânta Mihai lăutariul din gură şi din scripca sa răsunătoare, şi câte alte petreceri pline de veselie nu se făceau pe la noi, de-ţi părea tot anul zi de sărbătoare! Vorba unei babe: «Să dea D-zeu tot anul să fie sărbători şi numai o zi de lucru, şi atunci să fie praznic şi nuntă».



Jean-François Millet.
Culegătoarele de spice

Apoi lasă-ţi, băiete, satul, cu tot farmecul frumuseţelor lui, şi pasă de te du în loc strein şi aşa depărtat, dacă te lasă pârdalnica de inimă! Şi doar mă şi sileam eu, într-o părere, s-o fac a înţălege pe mama că pot să mă bolnăvesc de dorul ei... şi să mor printre streini! că văru-mieu Ion Mogorogea, Gheorghe Trăsnea, Nică Oşoblanu şi alţii s-au lăsat de învăţat şi, despre asta, tot mănâncă pâne pe lângă părinţii lor. Dar zădarnică trudă! Mama avea alte gânduri; ea îmi pregătea cu îngrijire cele trebuitoare, zicându-mi de la o vreme cu asprime:

– Ioane, cată să nu dăm cinstea pe ruşine şi pacea pe gâlceavă!... Ai să pleci unde zic eu. Şi Zaharia lui Gâtlan merge cu tine. Luca Moşneagu, megieşul nostru, vă duce cu căruţa cu doi cai ca nişte zmei. Ia, mai bine răpezi-te până la el de vezi, gata-i de drum? Că mâne dez-dimineaţă, cu ajutorul lui Dumnezeu, plecaţi.

– Nu mă duc, mamă, nu mă duc la Socola, macar să mă omori! ziceam eu, plângând cu zece rânduri de lacrimi. Mai trăiesc ei oamenii şi fără popie.

– Degeaba te mai sclifoseşti, Ioane, răspunse mama cu nepăsare! La mine nu se trec acestea... Pare-mi-se că ştii tu moarea mea... Să nu mă faci, ia acuş, să ieu culeşerul din ocniţă şi să te dezmierd, cât eşti de mare!

Apoi cheamă pe tata şi-i zice hotărâtor:

– Spune-i şi d-ta băietului, omule, ce se cuvine, ca să-şi ieie nădejdea şi să-şi caute de drum.

– Mai rămâne vorbă despre asta? zise tata posomorât. Are să urmeze cum ştim noi, nu cum vrea el, că doar nu-i de capul său. Când m-ar bate numai atâta grijă, măi femeie, ce mi-ar fi? Dar eu mă lupt cu gândul cum să-i port de cheltuială, căci banii nu se culeg de la trunchiu, ca surcelele. Şi la işti vreo şese, afară de dânsul, dacă rămân acasă, nu li mai trebuie nimica? Dar fiind el cel mai mare, norocul său; trebuie să căutăm a-l zburătăci, căci nu se ştiu zilele omului! Şi poate vreodată să fie şi el sprijin pentru iştialalţi."


Ştefan Luchian. Lăutul

DESPĂRŢIREA DE SAT, DESPĂRŢIREA DE VÂRSTA DE AUR. Situat în fruntea ultimei părţi a *Amintirilor...*, fragmentul de mai sus înfăţişează disconfortul sufletesc al eroului la aflarea veştii că va trebui să plece la Iaşi pentru a urma cursurile seminarului de la Socola. Mâhnirea provocată de hotărârea părinţilor e adâncită de faptul că ea vine într-un moment când legăturile lui Nică cu comunitatea sătească şi familia sa se consolidaseră şi, mai mult, când ruperea de cei dragi echivala cu un exil neavenit. Este cunoscut faptul că în cazul comunităţilor sedentare plecarea din mijlocul acestora echivalează cu un surghiun, iar fixarea într-un alt spaţiu cu o nenorocire. Lumea pe care trebuie să o părăsească este pentru eroul cărţii o lume fabuloasă în care realul şi fantasticul se întrepătrund, în timp ce intrarea într-o lume străină echivalează cu reîntâlnirea dureroasă în timpul profan. De aceea prima secvenţă narativă a fragmentului tinde să sugereze încălcarea, profanarea unei legi sacre: „*Cum nu se dă scos ursul din bârlog, ţăranul de la munte, strămutat la câmp, şi pruncul, dezlipit de la sânul mamei sale, aşa nu mă dam eu dus din Humuleşti în toamna anului 1855, când veni vremea să plec la Socola, după stăruinţa mamei*". Din punct de vedere stilistic şi al expresivităţii artistice, chiar din acest început de fragment observăm, la nivelul frazei, modificarea topicii care constă în plasarea subordonatelor înaintea propoziţiei principale.

Revenind la text, să mai precizăm că percepţia catastrofică a ruperii de Humuleştiul natal este şi de natură subiectivă. Eroul se simte legat cu mii de fire de comunitatea sătească şi de aceea încearcă să se explice aducând argumente vii care fac aproape imposibilă ruptura: „*...eram şi eu acum holteiu* (...). *Dragu-mi era satul* (...). *Dragi-mi erau tata şi mama, fraţii şi surorile, şi băieţii satului, tovarăşii mei din copilărie* (...) *dragi-mi erau şăzătorile, clăcile, horile şi toate petrecerile din sat...*" Dragi îi erau, desigur, împrejurimile satului, prundurile nisipoase ale râurilor şi pâraielor, dumbrăvile şi luncile unduioase unde hoinărea cu prietenii săi. O mâhnire la fel de mare i-o provoacă ideea depărtării mari a Iaşiului faţă de locul naşterii sale. Acest lucru îi dă de înţeles eroului că nu se va mai putea furişa spre casă ca atunci când revenea de la Fălticeni trecând cu repeziciune apa îngheţată a râului Moldova. Despărţirea nu reprezintă doar distanţa care desparte Humuleştiul de Iaşi, ci ruperea, cum spuneam, de raiul copilăriei, de lumea fabuloasă, veselă şi fără griji a spaţiului natal.

Ca şi celelalte părţi ale *Amintirilor...*, partea a IV-a, care debutează, cum ştim, cu fragmentul de mai sus, cuprinde şi ea o evocare a spaţiului natal, procedeu compoziţional

de menţinere a echilibrului între universul fascinant al copilăriei şi spaţiul concret (comunitatea căreia îi aparţine). Ea permite, cum este şi firesc, rememorarea vârstei fericite, întoarcerea spre trecut – reprezentând, cum spunea cineva, o cale de acces spre acest univers minunat. Deşi este foarte concentrată, această evocare nostalgică deconspiră dimensiunea fabuloasă pe care o are satul în conştiinţa eroului. El pare a fi în centrul lumii, loc ce nu poate fi părăsit cu nici un chip.

În planul discursului narativ, observăm că tonul naraţiunii capătă valenţe melancolice, iar fluenţa, cursivitatea epică se ivesc din spontaneitatea şi armonia limbajului presărat cu expresii populare, regionalisme şi chiar „ziceri" tradiţionale. Ele imprimă textului o mlădiere caldă, o forţă de sugestie şi de captare a atenţiei rar întâlnită.

TEME DE LUCRU

- Care este raportul autor – narator – erou şi care sunt principalele planuri pe care se desfăşoară relaţia autobiografică cu opera de ficţiune?
- Ce reprezintă începutul fiecărui capitol (care cuprinde concentrate descrieri ale satului) în economia romanului?
- Fragmentul citat cuprinde pasaje descriptive şi pasaje narative. Delimitaţi-le şi explicaţi rolul lor.
- Explicaţi efectul pe care l-a avut asupra lui Nică vestea că va trebui să părăsească satul natal.
- Care este sensul frazei *„Căci nu vă pară şagă: de la Neamţ până la Iaşi e câtu-i de la Iaşi până la Neamţ, nici mai mult, nici mai puţin"*? *(I. P.)*

BIBLIOGRAFIE: Călinescu, G. – *Ion Creangă*, E.P.L., Bucureşti, 1964; Streinu, Vladimir – *Clasicii noştri*, Ed. Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1943; Vianu, Tudor – *Arta prozatorilor români*, E.P.L., Bucureşti, 1966.

Ioan Slavici

Mara



AUTORUL ŞI OPERA SA

S-a născut la 18 ianuarie 1848 în comuna Şiria, lângă Arad. Ca student, urmează dreptul şi ştiinţele la Budapesta şi Viena. Preşedinte al Societăţii Studenţilor Români „România Jună" din Viena, îl va cunoaşte pe Mihai Eminescu, de care va rămâne legat pe viaţă printr-o sinceră prietenie.

Debutul are loc în 1871 cu o comedie, *Fata de birău*, apărută în revista „Convorbiri literare", însă volumul *Novele din popor* apărut în 1881 va consfinţi talentul de prozator al lui Slavici. Între anii anii 1872 şi 1881 este coleg de redacţie la ziarul „Timpul" cu Eminescu şi Caragiale. În 1882 este ales membru corespondent al Academiei, secţia istorică.

În 1884 se stabileşte la Sibiu şi întemeiază ziarul „Tribuna", sprijinind tinerele talente, printre care se numără poetul George Coşbuc.

Reîntors în București după 1890, își va lega numele de editarea revistei „Vatra", împreună cu Caragiale și Coșbuc. Tematica celor șase volume de nuvele publicate după 1900 este diversă. Nuvelistica sa este remarcabilă. Amintim titlurile: *Popa Tanda, Scormon, Gura satului, Budulea Taichii, Moara cu noroc, Comoara, Pădureanca.*

Romanul *Mara*, apărut în 1894 în revista „Vatra" (foileton) și abia în 1906 în volum, îl desemnează pe Slavici drept un deschizător de drumuri în conturarea unor personaje ample, în modul realist al zugrăvirii unui mediu distinct, târgul transilvănean, ca și în așezarea temeliilor analizei psihologice. Este autor și al altor romane: *Din două lumi, Cel din urmă armaș, Din bătrâni*, și de asemenea un scriitor preocupat de genul memorialistic, din care consemnăm *Închisorile mele, Amintiri, Lumea prin care am trecut.*

Moartea survine în 1925, în ziua de 17 august, la Crucea de Jos, Panciu, și este înmormântat în aceeași localitate, la Schitul Brazi.

PREZENTAREA TEXTULUI

GENEZA ȘI TRĂSĂTURILE CĂRȚII. Considerat nereușit la apariția în primele 24 de numere ale revistei „Vatra" (1894) și elogiat de Nicolae Iorga la publicarea în volum (1906), romanul *Mara* va fi redescoperit de G. Călinescu și va deveni apoi obiectul unor exegeze interesante, nuanțând imaginea oarecum convențională a scriitorului din pleiada „clasică", supus, de multe ori, unei analize parțiale.

Geneza operei este legată de anii petrecuți de autor din nou în Transilvania, în redacția „Tribunei", când reîntâlnește „lumea prin care a trecut", unde a cunoscut oameni „stăpâniți de gândul că e bine să fii om în lumea asta" și a aflat că mai presus de toate e legea firii omenești.

Într-o epocă de stilizări și de falsificări, Slavici oferă primul model de obiectivitate epică într-un roman realist social care zugrăvește existența târgului ardelean din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. *Mara* conține și o poveste de dragoste, analizând profund, subtil itinerarul sinuos, tulbure și imprevizibil al unor evoluții sufletești, fără forme galante sau confesiuni exaltate ale sentimentului. Dimensiunea morală a cărții – elogiul armoniei și al echilibrului interior, ispășirea păcatului prin suferință și chiar moarte – nu este „exterioară", didacticistă, ea se înscrie într-un „realism etic" (Pompiliu Marcea, *Ioan Slavici*). În aceeași măsură, este și un roman al familiei.



Mantegna. Sfânta Familie

ACȚIUNEA ȘI PERSONAJELE. Acțiunea începe cu o succintă reflecție asupra calităților și destinului Marei, precupeață din Radna: *„A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, sărăcuții de ei, dar era tânără și voinică și harnică și Dumnezeu a mai lăsat să aibă și noroc"*. Stăruitoare, pricepută, agonisește avere din arenda podului peste Mureș și din negustoria de tot felul, strânge bani în *„trei ciorapi"*, pentru casă, pentru Persida și pentru Trică, într-o continuă confruntare a sentimentului matern cu zgârcenia. Treptat, atenția autorului se concentrează asupra Persidei, intriga se conturează în jurul unor interdicții sociale, etnice și religioase, care condiționează iubirea ei pentru Hubărnațl (Națl), fiul bogatului măcelar neamț Hubăr. Părinții sunt neînduplecați, de aceea tinerii se întâlnesc pe ascuns, se căsătoresc în taină și străbat un drum plin de suferințe până când vor căpăta acordul familiei și al obștii. Națl se schimbă, devine leneș, risipitor, brutal, iar Persida, fata delicată, de o frumusețe rară, seamănă din ce în ce mai mult cu mama ei.

Naşterea copilului îi face fericiţi pe bunici, pune capăt rătăcirii proaspătului tată, însă *„pacea şi liniştea“* se instalează doar când se va împlini şi ultimul act al sorţii: uciderea lui Hubăr de către Bandi, fiul nerecunoscut şi înjosit.

Într-o umanitate dominată de patimi, de slăbiciuni, în care se simte „pulsaţia vieţii“, Slavici anticipându-l pe Rebreanu, unii eroi intră în scenă „definiţi“, trăsăturile lor caracteristice, dezvăluite în primele pagini, nu variază, sunt numai confirmate, în acest sens Mara este considerată „un caracter“, iar Persida, surprinsă în evoluţie, „un destin“. Chip memorabil, forţă dominatoare, Mara luptă pentru confirmarea valorii, a demnităţii ei: adună avere şi se zbate ca Persida să ajungă preoteasă, iar Trică – staroste al cojocarilor. Harnică, voluntară, chibzuită, ia viaţa aşa cum este şi obţine ceea ce în concepţia autorului înseamnă mulţumire sufletească. Asemănând-o „arborelui vieţii“, Magdalena Popescu reliefează firescul, organicitatea, complexitatea personajului, în structurarea căruia „proporţia... de zgârcenie şi de afecţiune maternă e făcută cu o artă desăvârşită“ (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*). Dacă Mara se manifestă, mai ales, ca o „voinţă“, Persida, una dintre remarcabilele figuri feminine din literatura noastră, este, în primul rând, o „conştiinţă“ care înţelege, analizează, apreciază. Supusă unui proces de metamorfoză sufletească, generată de experienţa răscolitoare a iubirii, eroina trăieşte impulsul iniţial ca slăbiciune, ca nebunie, sentimentul se cristalizează apoi în plan afectiv, raţional şi moral. Cu luciditate, devotament, suferinţă şi dragoste, ea învinge patimile trecătoare şi îşi împlineşte datoria. Dintre celelalte personaje, mai individualizat este Trică, cinstit, generos şi demn în toate circumstanţele maturizării sale. Preferinţa autorului pentru portretul moral este evidentă, personajele fiind caracterizate din perspectivă interioară, de „natură psihologică“, şi exterioară, de „natură etică“, după cum remarcă Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, I.



Archipenko.
Femeie
pieptănându-se

REALISMUL MONOGRAFIC ŞI PSIHOLOGIC. Tipologia construcţiei aparţine romanului realist obiectiv, în care naratorul, distinct de personaj, se află în ipostaza de martor, epicul este organizat cronologic, iar problematica socială determină caracterul monografic, concretizat în tablouri sau scene antologice: iarmarocul de toamnă de la Arad, elogiu al muncii, al materiei; sărbătoarea culesului viilor; scena *„tăieturii de măiestru“*, obligatorie în breasla măcelarilor, un gest de muncă sacralizat. Conflictul însă, esenţial intra-individual, prilejuieşte autorului, fin analist, realizarea primelor pagini de realism psihologic din literatura română.

„Cel mai bun roman al nostru înainte de *Ion*“ (Şerban Cioculescu, *Curs de istoria literaturii române moderne*), *„Mara* (...) apare ca un pas mare în istoria genului (...), aproape o capodoperă“ (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*).

DRAGOSTE MATERNĂ (fragment din roman)

„Sunt săraci, sărăcuții, că n-au tată; e săracă și ea, c-a rămas văduvă cu doi copii; cui, Doamne, ar putea să-i lase când se duce la târg? Cum ar putea dânsa să stea de dimineață până seara fără ca să-i vadă? Cum, când e atât de bine să-i vezi!?

Umblă Mara prin lume, aleargă sprintenă, se târguiește și se ceartă cu oamenii, se mai ia și de cap câteodată, plânge și se plânge c-a rămas văduvă, și-apoi se uită împregiur să-și vadă copiii și iar râde.

«Tot n-are nimeni copii ca mine!» își zice ea, și nimeni nu poate s-o știe asta mai bine decât dânsa, care toată ziua vede mereu copii și oameni și nu poate să vadă ființă omenească fără ca s-o pună alăturea de copiii ei. Mult sunt sănătoși și rumeni, voinici și plini de viață, deștepți și frumoși; răi sunt, mare minune, și e lucru știut că oamenii de dai Doamne numai din copii răi se fac.

Mai sunt și zdrențăroși, și desculți, și nepeptănați, și nespălați, și obraznici, sărăcuții mamei; dar tot cam așa e și mama lor ea însăși; cum altfel ar putea să fie o văduvă săracă? Cum ar putea să fie copiii săraci, care își petrec viața în târg, printre picioarele oamenilor? Muiere mare, spătoasă, greoaie și cu obrajii bătuți de soare, de ploi și de vânt, Mara stă ziua toată sub șatră, în dosul mesei pline de poame și de turtă dulce. La stânga e coșul cu pește, iar la dreapta clocotește apa fierbinte pentru «vornoviști», pentru care rade din când în când hreanul de pe masă. Copiii aleargă și își caută treabă, vin când sunt flămânzi și iar se duc după ce s-au săturat, mai se joacă voioși, mai se bat, fie între dânșii, fie cu alții, și ziua trece pe nesimțite.



Picasso. Maternitate

Serile, Mara, de cele mai multe ori, mănâncă ea singură, deoarece copiii, obosiți, adorm în vreme ce ea gătește mâncarea. Mănâncă însă mama și pentru ea, și pentru copii. Păcat ar fi să rămâie ceva pe mâne.

Apoi, după ce a mai băut și o ulcică de apă bună, ea scoate săculețul ca să facă socoteala. Niciodată însă ea n-o face numai pentru ziua trecută, ci pentru toată viața. Scăzând dobânda din capete, ea pune la o parte banii pentru ziua de mâne, se duce la căpătâiul patului și aduce cei trei ciorapi: unul pentru zilele de bătrânețe și pentru înmormântare, altul pentru Persida și al treilea pentru Trică. Nu e chip să treacă zi fără ca ea să pună fie și măcar numai câte un creițar în fiecare zi în cei trei ciorapi; mai bucuros se împrumută pentru ziua de mâne. Când poate să pună florinul, ea-l sărută, apoi rămâne așa singură, cu banii întinși pe masă, stă pe gânduri și începe în cele din urmă să plângă.

Nu doară că i-ar fi greu de ceva: când simte greul vieții, Mara nu plânge, ci sparge oale ori răstoarnă mese și coșuri. Ea își dă însă seamă cât a avut când a rămas văduvă, cât are acum și cât o să aibă odată. Și chiar Mara să fii, te moi când simți că e bine să fii om în lumea aceasta, să alergi de dimineața până seara și să știi că n-o faci degeaba (...).“

ARTA DESCRIERII (fragment din roman)

„Mare lucru târgul de toamnă de la Arad!

Timp de câteva săptămâni drumurile de ţară toate sunt pline de care încărcate, care aduc bogăţiile din şapte ţinuturi, ca să le desfăşoare prin pieţele şi prin uliţele Aradului şi pe câmpia de dimprejurul lui, unde s-adună care cu poame de pe Crişuri şi din valea Murăşului, cu lemnărie din munţii Abrudului şi cu bucate de pe câmpia mănoasă, se-nşiră butoaiele cu vin din podgorie ori cu rachiu de pe Murăş şi se îngrămădesc turme de oi venite din Ardeal, ciurde de porci aduşi de pe lunci, herghelii de cai crescuţi pe poienele munţilor şi cirezi de vite mânate de jelepari umblaţi prin lume.

Ce mulţime de oameni şi ce amestecătură de tipuri, şi de porturi, şi de limbi! E, parcă aici e mijlocul pământului, unde se întâlnesc toate neamurile. Pe-nserate s-aprind împregiurul oraşului mii de focuri, la care stau de vorbă ori îşi petrec cântând aici români, colo unguri, mai departe şvabi ori sârbi, iar printre aceştia slovaci, ba până chiar şi bulgari.“

TEME DE LUCRU

- Pornind de la primul citat prezentat, încercaţi să stabiliţi limitele dintre dragostea maternă şi cea pentru bani prezente în comportamentul Marei. Aduceţi în sprijinul afirmaţiilor dvs. şi alte argumente din roman.
- Pornind de la al doilea citat propus, încercaţi să demonstraţi că Slavici, apreciat îndeobşte ca autor de naraţiuni dense, dovedeşte un extraordinar talent descriptiv. Descoperiţi în roman şi alte pasaje semnificative (de exemplu imaginea viilor în vremea culesului).
- Titlul romanului se justifică? Nu consideraţi că mai interesant decât romanul Marei este cel al Persidei? Ce vă sugerează finalul? Este un final închis sau deschis?
- În ce măsură descrierea Marei aparţine principiilor prozei realiste sau clasice? Poate fi Mara considerată un personaj tipologic? ***(M. C.)***

BIBLIOGRAFIE: Călinescu, G. – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982; Manolescu, Nicolae – *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980; Popescu, Magdalena – *Slavici*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1977.

Duiliu ZAMFIRESCU

Viața la țară

AUTORUL ȘI OPERA SA



Descendent al câtorva generații cu tradiție în cultură, viitorul poet, prozator și publicist s-a născut în Plăinești, județul Vrancea, în 30 octombrie 1858, și a murit la Agapia în 3 iunie 1922. Își ia licența în drept în 1880, profesează un timp ca procuror și avocat, iar din 1887 începe o carieră diplomatică – la Roma, Atena, Bruxelles – ce va dura douăzeci de ani. Adevăratul debut, cu poema romantică *Levante și Calavryta*, este adăpostit de revista „Literatorul", în 1880. În 1883, Duiliu Zamfirescu publică primul său volum, *Fără titlu. Poeme și nuvele*, urmat de romanul *În fața vieții* (1884). În perioada activității diplomatice la ambasada din Roma, perioadă foarte fecundă din punct de vedere literar, poetul publică volumele de versuri *Alte orizonturi* (1894), *Imnuri păgâne* (1897), *Poezii nouă* (1899), și prozele *Novele* (1888) și *Novele romane* (1896). Acum îi apar și cele mai bune romane din *Ciclul Comăneștenilor*: *Viața la țară*, *Tănase Scatiu*, *În război*, ciclul fiind întregit de *Îndreptări* și *Anna*. Poetul debutează sub semnul romantismului, pentru a evolua apoi spre parnasianism și neoclasicism; nuvelistul ne dezvăluie o observație realistă și o capacitate remarcabilă a introspecției; romancierul ne dă primul roman ciclic din literatura noastră, fiind unul dintre fondatorii genului.

PREZENTAREA TEXTULUI

LINIILE CICLULUI ROMANESC. *Ciclul Comăneștenilor* cuprinde romanele *Viața la țară, Tănase Scatiu, În război, Îndreptări* și *Anna sau ceea ce nu se poate*, a căror elaborare și publicare se întinde pe aproape douăzeci de ani (între anii 1893 și 1910). *Viața la țară* a fost scris în 1893 la Bruxelles și publicat în 1894 și 1895 în „Convorbiri literare", dar abia în 1898 avea să apară în volum.

Autorul susținea ideea că boierimea veche, păstrătoare a virtuților neamului, are și trebuie să aibă un rol hotărâtor în viața țării, mai ales în acel moment al ascensiunii unor elemente lipsite de orice scrupule, străine pământului, fără nici o legătură cu poporul, recrutate îndeosebi din rândul arendășimii. Când intenția demonstrativă e uitată, pagina răspunde într-adevăr dorinței autorului de a crea „iluzia intensivă" a vieții.

CONFLICTUL ȘI PERSONAJELE PRINCIPALE. Încă din primele pagini, episoade sugestive conturează în linii antinomice conflictul și personajele. Amănuntul semnificativ, „tabloul" de viață caracterizant, limbajul se detașează ca resurse principale de lucru ale prozatorului. Casele boierului Dinu Murguleț de la Ciulnițel sunt „*bătrânești și sănătoase, cum nu se mai întâlnesc astăzi pe la moșiile boierești*", curtea „*trăiește liniștită și bogată*", „*populată și bogată*", cu cârduri de gâște, curci, claponi, cu argați și cirezi și berze „*ale căror ciocuri, răsturnate pe spate, toacă de-ți iau auzul*". Epitetul amplifică, așadar, lumina idilică se revarsă nestingherită, ca să accentueze contrastul cu „*bă-dă-ra-nii*" care se înființează în vizită. Boierul cel „*fodul*" nu se arată încântat deloc, își trage cizmele „*strângând din ochi și blestemând*", sărută mâna coanei Profira, mama lui Tănase Scatiu,

„cam din fugă“, deşi coana Sofiţa, boieroaica, e mai prevenitoare. Scena crizei pe care o face coana Profira de îndată după sosire, de fapt un fel de test psihologic, are hazul ei: meremetisită, în timp ce le reproşează vecinilor că sunt *„fodui“*, că nu *„lovesc pe la dumneaei“*, îşi revine şi începe *„o lungă şiretenie de vorbă“* despre boala ei. Vizitatorii ar vrea s-o vadă pe fată, Tincuţa, care îşi ascunde cu greu oroarea, în sfârşit „obiectivul“ e îndreptat spre „peţitor“, care *„scoase o pană de gâscă din buzunar, mătură o enormă ţigaretă de chihlimbar cu care fuma, puse pana murdară pe farfuriuţă, iar ţigareta în toc şi se sculară să plece“*. Conu Dinu Murguleţ dă cu ochii de pana de gâscă lăsată de tânărul Scatiu şi „face explozie“: *„– Deschideţi uşile, să iasă mirosul de mitocani!* (...) *Eu să-mi dau fata la asemenea mojici?... Doar dacă mi-o lua Dumnezeu minţile! Bă-dă-rani!“*

SCENE DIN VIAŢA DE LA ŢARĂ. Intervin apoi episoade ilustrative, scene din *viaţa la ţară*, arareori o privire fugară în psihologia personajelor. Conflictul, schiţat, între civilitatea vechii boierimi şi grosolănia ciocoimii va fi îngroşat pe măsură ce intră în scenă personaje. Fiecare capitol îndreaptă atenţia cititorului spre un anume grup de personaje, după ce scriitorul le-a tratat mai cu grijă în capitole speciale, ba chiar se trece de la un tablou la altul în funcţie de vârstă. Conu Dinu, coana Diamandula, sora lui, Matei Damian, fiul coanei Diamandula, Saşa, apoi Mihai şi Tincuţa prilejuiesc perspective diverse asupra *vieţii la ţară*. Mişcarea epică următoare e a evocării cuplurilor antagonice sau sentimentale, pentru ca în final ţesătura situaţiilor dintre personaje să se complice o dată cu definirea atitudinii faţă de o anume realitate socială.



Bazille. Reuniune de familie

Dinu Murguleţ e împăcat cu starea de lucruri de pe moşie şi crede că un oarecare văcar e mai fericit decât Matei Damian, boierul întors de prin străinătăţuri după o şedere de şapte ani. Fiul doamnei Diamandula, trecut şi prin pericolul unei epidemii de holeră în Italia, admiră aceste *„naturi statornice“*, *„puterea de statornicie a acelor naturi simple, vesele, ce trăiau numai din devotament, lipsite de pământul ce le văzuse născându-se“*. Saşa administrează moşia de la Comăneşti cu pricepere fără egal, ţinând locul părinţilor săi decedaţi, de aceea fraţii i se adresează cu *„maman“* şi o ascultă fără crâcnire. Copiii (Mihai, Victoria, Mary) calcă totuşi interdicţii, cum ar fi cea a lui Miss Sharp – *„not eat mamligutz!“* Întâlnirea Saşei cu Matei Damian produce nelinişti sufleteşti, repede cenzurate, în aşteptarea confesiunilor târzii ale bărbatului. *„Rar mai avea vreme să viseze“*, deşi trăia *„dorul de lume caldă, senină“*, *„setea de ideal“*. *„Măreaţa cruzime a legilor naturei“* o răpeşte pe coana Diamandula, care trăise până la venirea fiului numai din dragoste pentru el, *„prin puterea unei dorinţe“*. Tânărul boier îşi vizitează moşia şi o găseşte într-o stare jalnică, ia sfaturi de la Saşa, face proiecte de redresare a situaţiei, de modernizare a muncii câmpului, dar în afara unor schimbări datorate autorităţii sale totul rămâne la stadiul de proiect. Doarme chiar la arie într-o noapte, prilej să cunoască îndeaproape un om fascinant, pe baciul Micu, cititor în tainele stelare ale nopţii. Totuşi, *„firea indiferentă“* îl face să nu pătrundă dincolo de anume aparenţe. Mai lucidă e Saşa când îi expune cauzele dificultăţii muncii cu ţăranii: *„Cauzele sunt foarte multe. Mai întâi, modul cum a fost tratat ţăranul*

până acum: toţi din toate părţile l-au mâncat şi l-au înşelat cât au putut. Arendaşul, fie grec, fie bulgar, fie român, e acelaşi peste tot..." Tincuţa, fiica lui Dinu Murguleţ, simte ceva deosebit pentru Mihai, fratele Saşei, şi, când băiatul trebuie să plece la Paris, se duce pe ascuns la întâlnire. Plimbarea cu barca pe balta dintre Ciulniţei şi Comăneşti va rămâne de-a pururi una dintre cele mai frumoase amintiri ale ei, refugiul sensibil în faţa brutalităţilor care se vor îngrămădi asupră-i în ultimii ani. Altfel evoluează lucrurile în celălalt cuplu. Dragostea târzie, profundă, *verificată* (chiar conu Dinu o învaţă pe Saşa să meargă un timp la Paris ca să-l verifice pe Matei, nu cumva acesta să dea curs numai dorinţei coanei Diamandula de a se căsători cu ea), sfârşeşte cu o căsătorie aşteptată de toată lumea.



Portretul lui Proculus şi al soţiei sale. Pictură pompeiană

DE LA MALEFICUL TĂNASE SCATIU LA PASTELUL DIN NATURĂ. Atmosfera se întunecă deîndată ce apare Tănase Scatiu. Trăsura lui elegantă ar fi presupus un rafinament dacă nu l-ar fi trădat slujbaşul din coada trăsurii: „*Un ţărănoi, încălţat cu ciubote, în spinare cu un palton de-a stăpânu-său, ros şi ieşit de soare, iar în cap cu o pălărie înaltă ce-i venea până peste urechi...*" În contrast cu boierul cel bătrân şi venerat, Tănase are nişte „*şiraguri de case de nuiele lipite cu lut; şandramale de scânduri* (...), *în fine, tot felul de acarete, făcute în pripă şi pe ieftin*". Era nepotul unui vătaf care slujise la curtea de la Ciulniţei şi avea de gând „*să pună mâna pe bani şi pe fată*", ba chiar şi pe o moşie. O împrejurare anume îl îndatorase pe Dinu Murguleţ, dar Matei, aflând de planurile lui Scatiu de a se căsători cu Tincuţa, îl ajută pe unchiul său să iasă din încurcătură. Incult, brutal, rapace, cu o sete nestăpânită de parvenire, sfidător şi vulgar, ambiţios, necruţător, Tănase Scatiu intră în conflict cu ţăranii, cărora vrea să le smulgă o parte din pământ. De altfel, Dinu Murguleţ chiar afirmă că „*trăieşte rău cu ţăranii*" din cauza lăcomiei. Când se prezintă magistraţii pentru a judeca la faţa locului neînţelegerile, aranjează în aşa fel cu primarul şi Chiru, cârciumarul, încât să tragă la el, bineînţeles cu scopul de a-i cumpăra. Ţăranii, în frunte cu Lefter, se opun categoric ideii de judecare cu ciocoiul fiindcă ştiu că li se va face nedreptate („*corb la corb nu-şi scoate ochii*"). „*Umbli să ne furi pământul, tâlharule!*", îi strigă Lefter, iar bătrânul Stoica avertizează: „*...judecata să nu calce pe la noi, că nu e bine!*" Pe câmp, la măsurători, ţăranii îi iau la rost pe magistraţi că au tras la ciocoi, iar pe Tănase Scatiu îl alungă cu pietre, ceea ce va determina „*punerea lor în chinuri*" la intervenţia autorităţilor şi cu contribuţia directă a lui Tănase Scatiu. Matei Damian şi Dinu Murguleţ, alertaţi, rămân înmărmuriţi de atâta bestialitate şi dau dispoziţii să fie eliberaţi. O eliberare va avea loc în finalul celuilalt roman, când ţăranii îi vor da libertate lui Dinu Murguleţ, sechestrat de ginere. „*Scena dezgustătoare*" a torturii vârtejului e una dintre cele mai întunecate pagini ale romanului: „*Fiecare om era legat de braţe şi lipit cu spatele de trunchiul copacului. Un domn numai în cămaşe, cu nişte mustăţi teribile, cu un chip buhav de beţie, trecea un restei de corn între funie şi copac şi începea să se învârtească. Pieptul şi braţul nenorocitului chinuit pocneau. El urla de durere, pe când călăul său înjura ca un surugiu cerându-i să mărturisească adevărul*".

Nici întâmplările acestea, nici altele, mai mărunte, dar alarmante n-au avut darul să trezească suspiciunea. Lumina revine, Matei şi Saşa se plimbă cu sania „*pe pârtia sclipitoare de zăpadă*", ca într-un pastel de Alecsandri: „*Totul părea aşezat pentru o lungă*

viață, calmă, limpede, căreia natura lor puțin expansivă îi dau o ușoară umbră de ideal". Negreșit, *Viața la țară* este și un roman al intimității și al tihnei familiale. Pe bună dreptate observa G. Călinescu: „Latura cea mai originală a romanelor lui Duiliu Zamfirescu este intenția de a nota intimitatea dintre suflete fine, clipele de extaz erotic" (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*).



Mane Katz. Cuplul

MENTALITĂȚI ÎN CONFLICT (fragment din roman)

„Într-o zi de vară, pe la vremea odihnei, conu Dinu fu sculat din somn de sunetul clopotelor unor poștalioni ce intrau în curte cu strigăte și saltanat. Atât el cât și nevastă-sa Sofița săriră din paturile lor de cit și se uitară pe fereastră.

– Iii!... e greu de noi! Tănase Scatiu, cu maică-sa!... exclamă boier Dinu.

– Da nu-i mai zice așa, omule, că te-a auzi a fată... Ia-ți mai bine surtucul și ieși-le înainte.

Coana Sofița trecu repede în odaia de alături, să se mai diretice la cap, iar boier Dinu își trase în fugă cizmele (strângând din ochi și blestemând), își luă haina în spinare și ieși să-și întâmpine musafirii.

– Salutare, nene Dinule, zise noul-venit, scuturând pe bătrân de mână. Iacătă, am venit cu mama.

– Sărut mâna, coană Prohiro; bre, anul ăsta fac grâu mult, zise Murguleț, sărutându-i mâna cam din fugă.

– Sărut ochii, mamă; da ce se potrivește, ești fodul, coane Dinule! Uite, zău, maică, zise ea lui fiu-său, parcă văd pe căminarul Tasache Murgu; uite, leit-poleit cum e conu Dinu; nalt, uscățiv la chip, așa smead ca dumnealui și fodul... Lasă, zău, coane Dinule, că sunteți fodui... auzi, de atâția mari de ani vecini cu moșiile și să nu lovești dumneata o dată pe la mine!...

– Uite, zău, coană Prohiro, ai dreptate: da nu știu cum s-a făcut...

Vorbind astfel, bătrâna îngălbenea, începea să înghită în sec, se foia fără rost, până ce căzu pe o bancă din cerdac.

– Aoleu, coane Dinule, zise ea repede, făcându-și vânt cu mâna, îmi vine rău...

– Puțin coneac, strigă fiu-său, ori apă de Vals, repede, să ne dea ceva...

Murguleț se repezi fuga la cămară și se întoarse numaidecât cu o sticlă de coniac, pe care o vărsă mai toată pe capul coanei Profire, pe când fiu-său o muncea pe la tâmple, să-și vie în fire.

În vremea asta se arătă și Sofița Murguleț.

Ea dete pe bărbați la o parte, sărută mâna bătrânei, o mai strânse de un deget, o mai meremetisi, ce-i făcu, că-și veni baba în simțiri.

– Doamne, coană Profirițo, cum stai dumneata afară, soro!... Ia să intrăm înăuntru, că pe năbușala asta te bolnăvești din senin, zău.

Și, ținând pe babă de subsuori, trecură într-o odaie răcoroasă, mare, în care bătrâna păru a se înzdrăveni ca prin farmec.

Sofia Murguleț se îngrijea de babă cu un interes nespus. O puse să-și istorisească patima de la descălicătoare, îi dete cafea cu lămâie, pică oțet pe un

cărbune sub nasul ei, iar, pe de altă parte, porunci să aducă tânărului dulceaţă, cafea, tutun, cu tot dichisul cuvenit.

– Ia spune-ne, coană Profiriţo, cum îţi vine?...

Aci, începu bătrâna o lungă şiretenie de vorbă:

– Uite, maică, îmi vine aşa un nixis pe la stomah, şi parcă numa ia aşa mă zgâlţâie de chiept, şi să te ţii numai goană la cap, şi apoi parcă-mi bate două zbanţuri în tâmple, de mă prăpădesc, maică!...

– Şi nu iai nimic dumneata pentru asta?

– Da câte n-am făcut! N-a cheltuit ghetu băiat o grămadă de bani!... Ba palianuri, ba consulturi, ba doftoru Draci, ba acu cică să iau apă de Vacs...

– De Vals, mamă, o îndreptă fiu-său.

Pe când ei vorbeau astfel, uşa se deschise de la un iatac din fund, şi de sub perdelele albe de ţară se ivi un chip rotund de fată, care, dând de obrazurile nouă ale musafirilor, se făcu stacojiu.

– Mămucă dragă... avu ea aerul de a începe.

Dar din mijlocul odăii, se opri în loc, făcu o plecăciune, după toate regulile ceremonialului de la pension, şi dete năvală să iasă pe cealaltă uşe. Coana Sofiţa o opri.

– Tinco! Da nu saluţi lumea? Unde te duci?

Fata se opri din nou, nehotărâtă. Obrazul mame-si luase expresia obişnuită de nemulţumire şi descurajare, când i se întâmpla câteodată să se supere, iar conu Dinu se ruşinase cu desăvârşire de stângăcia ei.

– Sărută mâna coanei Profiriţe, zise mamă-sa.

Un moment, cât mai trecu până să se hotărască fata, coana Profira îşi înfipse privirile în ochii ei cu toată răutatea lor bătrânească. Fata auzise vorbindu-se în casă de neamul îmbogăţit al Scatieştilor ca de nişte mojici renumiţi, ieşiţi dintr-un vechi vătaf al tatălui lui conu Dinu Murguleţ, şi a-i vedea în casa lor i se părea o adevărată enormitate. Dar în cele din urmă, se duse să sărute mâna coanei Profire. Bătrâna o sărută pe obraz, uitându-se la ea lung şi scuturându-şi valurile de carne de pe trup de pofta râsului.



Ambrogio Lorenzetti. Fecioara Maria alăptând

– Ptiu, să nu fie de deochi! că frumoasă mai eşti!

Fata se duse după aceea la fiul bătrânei şi-i întinse mâna cu aceeaşi reverenţă; el îi răspunse tare şi sigur de sine:

– Salut!

Apoi, fericită că-şi isprăvise complimentele, se retrase în dosul scaunului lui tată-său, şi, după un minut, o şterse.

Coana Profira începu iarăşi a râde:

– Cresc, bată-le norocul, ca din apă... Acuma numai bărbat îi lipseşte...

Conu Dinu Murguleţ îşi ciugulea unghiile de la o mână, neîndrăznind să privească în faţa bătrânei. În fond, îl supăra vorba coanei Profire, fiindcă înţelegea unde vrea s-o aducă. Dar nevastă-sa, cu sensul practic al femeilor, da din cap cu înţelesuri.

– Răul e, zise ea, că nu facem grâu destul.

– Ia lasă, coană Sofițo, răspunse bătrâna, conu Dinu să trăiască! De atâția mari de ani de când are moșia de la Eforie pe nimic, bez moșia dumisale părintească, mărita până acum șapte fete!

Pe conu Dinu nimic nu-l supăra mai rău decât să-i fi zis că are moșia de la Eforie pe nimic. Își mușcă din unghii mai adânc și tăcu.

– Așa e, îngână coana Sofița, dar avem greutăți: fata la pension, nepotu-meu în străinătate...

– Aracan de mine, maică, da tot învață? Ce-a mai ieșit și moda asta cu învățătura până la adânci bătrânețe!... Uite, eu pe Tănase al meu l-am pus la treabă de mic copil, și, slavă lui Dumnezeu, băiatul a ieșit bun, treaba-treabă, plimbarea-plimbare. Acu să-i găsesc o nevastă cumsecade și m-am liniștit. Anu ăsta trebuie să-l însor, că mi-e c-oi închide ochii fără s-apuc să-mi văd nepoții... Ce zici, coane Dinule?...

Conu Dinu dete din cap, parcă ar fi zis că așa e, dar că asta nu-i treaba lui.

După ce-și isprăvіră cafeaua, Tănase Scatiu scoase o pană de gâscă din buzunar, mătură o enormă țigaretă de chihlimbar cu care fuma, puse pana murdară pe farfuriuță, iar țigareta în toc, și se sculară să plece.

Coana Profira dori să vază pe Tinca la plecare, dar fata nu se găsi nicăierea. Cam înfiptă, bătrâna sărută pe conu Dinu pe frunte, zicându-i:

– Așa sunt fetele, marfă scumpă. Ce zici, vecine, ne-ncuscrim?

– Drum bun, coană Profiro. Ia să ridice coșul de la trăsură! Vătașe Taftă, pune mâna, să nu se dea vizitiul jos.

În sfârșit, plecară.

În urma lor, coana Sofița umbla domol în jurul bărbatu-său, și, cu sfioasă supunere, căuta să-i ghicească gândurile. Dânsul își răsuci o țigară, fără a zice nimic, și intră s-o aprindă. Fumul din salon îl luă de cap.

– Ah! Zi, te rog, să deschidă geamurile.

Nevastă-sa stete un moment la îndoială.

– Au să intre toate muștele, omule.

Murguleț se îndreptă spre masă, să găsească chibriturile, și dete cu ochii de pana de gâscă lăsată de tânărul Scatiu.

– Deschideți ușile, să iasă mirosul de mitocani! Ia poftim de vezi, zise el, făcând explozie, cu brațele încrucișate înaintea penei, cine-mi cere fata! Eu să-mi dau fata la asemenea mojici?... Doar dacă mi-o lua Dumnezeu mințile! Bă-dă-rani!"

TEME DE LUCRU

- În fragmentul de mai sus asistăm la confruntarea dintre două mentalități. Caracterizați-le, referindu-vă la intenția programatică a autorului de a crea un roman al vieții sociale de la sfârșitul secolului al XIX-lea.
- Prin intermediul limbajului și gesturilor, autorul sugerează distanța enormă între viața celor două familii. Analizați aceste două aspecte referindu-vă la psihologia personajelor.
- „*Deschideți ușile, să iasă mirosul de mitocani!*" strigă boierul Dinu Murguleț. Destinul familiei pare pecetluit încă din acest moment de agresivitatea bădărăniei, dar și de fățărnicia protagoniștilor. Argumentați această afirmație. Extindeți considerația și la alte scene colective din familie sau alte împrejurări, unde se reafirmă această situare a personajelor.

- Limbajul personajelor, uneori dur, sugerează tensiunea psihică determinată de diverse nemulţumiri, care, în final, vor izbucni. S-ar părea că nu este loc pentru tandreţe. Analizaţi fragmentul, având în vedere şi aceste aspecte. *(O. M.)*

BIBLIOGRAFIE: Călinescu, G. – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a II-a, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982; Micu, Dumitru – *Scurtă istorie a literaturii române*, vol. I, Ed. Iriana, Bucureşti, 1995.

Hortensia PAPADAT-BENGESCU

Concert din muzică de Bach

AUTOAREA ŞI OPERA SA



La 8 decembrie 1876, în târgul Iveşti (judeţul Galaţi), se naşte Hortensia Bengescu, singurul copil al Zoiei Ştefănescu şi al ofiţerului Dimitrie Bengescu. Părinţii se vor căsători la doi ani după naşterea fetiţei. La 5 ani viitoarea prozatoare scrie – aflăm din *Autobiografie* – „o compoziţie asupra celor patru anotimpuri, care ocupa patru linii de caiet". Probabil că de aici a început totul. Între anii 1887 şi 1894 frecventează, ca elevă internă, cursurile unui pension din Bucureşti, iar în 1896, la refuzul părinţilor de a o trimite la studii superioare, tânăra se căsătoreşte cu magistratul Nicolae Papadat. Între anii 1898 şi 1905 dă naştere la cinci copii.

În 1912, la Focşani, debutează în ziarul „La politique" cu un necrolog: *Sur la mort de Pierre Liciu*. În 1913, revista „Viaţa Românească" îi publică proza poematică *Viziune*. Începe corespondenţa cu G. Ibrăileanu. În timpul primului război mondial este soră de caritate la spitalul de răniţi din Focşani, experienţă transpusă în romanul *Balaurul* (1923). În 1919 îi apare volumul *Ape adânci* şi devine membru fondator al Cenaclului „Sburătorul", iar prin Lovinescu, şi al revistei.

Alte cărţi: *Sfinxul* (proze, 1920), *Femeia în faţa oglinzii* (proze, 1921), *Romanţă provincială* (proze, 1925), *Fecioarele despletite* (roman, 1926), *Concert din muzică de Bach* (roman, 1927), *Drumul ascuns* (roman, 1932), *Logodnicul* (roman, 1935), *Rădăcini* (roman, 1938).

Din 1942 lucrează la un nou roman, *Străina* (iniţial *Femeia şi leopardul*), publicat fragmentar prin reviste, în care autoarea dorea să prelungească problematica şi tipologia din ciclul Hallipa. Scrierea s-a pierdut. A mai scris piese de teatru.

În 1946 i se acordă premiul naţional pentru proză. Din 1949 colaborează la posturile de radio din Bucureşti.

Se stinge din viaţă la 5 martie 1955.

PREZENTAREA TEXTULUI

OPERA HORTENSIEI PAPADAT-BENGESCU ÎN CONTEXTUL ROMANULUI EUROPEAN MODERN. Mişcarea progresivă de obiectivare a manierei narative în opera Hortensiei Papadat-Bengescu dobândeşte o valoare incontestabilă abia o dată cu aşa-numitul ciclu al Hallipilor. Dincolo de un anume convenţionalism tematic, rezultat al sincronizării involuntare (probabil) cu moda europeană a „romanului de familie" (*Forsyte Saga*, *Les Thibault*, *Les hommes de bonne volonté*, *Chronique des Pasquier* etc.), ansamblul epic pe care ni-l propune autoarea se recomandă prin frapanta sa originalitate, printr-o viziune asupra mediului social fără un precedent în literatura noastră, prin teribila sa putere de pătrundere în mecanismele cele mai intime ale individualităţii, în linia cărţilor lui Marcel Proust, Virginia Woolf, Thomas Mann, James Joyce. Hortensia Papadat-Bengescu n-ar fi putut deveni o „mare europeană", cum a numit-o Camil Petrescu, fără să fi fost mai întâi o mare inovatoare a romanului românesc. Între literatura sa şi creaţia autorilor mai înainte amintiţi au fost şi pot fi în continuare stabilite nenumărate similitudini, corespondenţe, paralelisme, analogii. O observaţie cu valoare generală, care poate explica unul dintre motivele asocierilor în discuţie, e totuşi necesară: la toţi aceşti prozatori, patosul explorator al demersului narativ are în primul rând în vedere lumea interioară a eului, complexele conştiinţei, hipersensibilitatea perceptivă şi psihică, formele de frustrare şi compensare morală, dar viziunea globală a textelor se caracterizează prin obiectivitate, echilibru, realism. Despre „subiectivitatea obiectivă" a romanului european modern ar fi multe de spus şi *Concert din muzică de Bach*, cea mai cunoscută şi apreciată creaţie a Hortensiei Papadat-Bengescu (apărută în 1927 la Editura Ancora), ar putea fi considerată o scriere exemplară pentru o astfel de demonstraţie. Importanţa sa pentru evoluţia ulterioară a prozei autohtone e dincolo de orice discuţie.



Artă etruscă. Sarcofagul soţilor

OBIECTIVITATE, LIRISM ŞI ANALIZĂ PSIHOLOGICĂ. *Concert din muzică de Bach*, care „s-a citit pe măsură ce a fost scris şi a fost lucrat pe măsură ce s-a citit în şedinţele literare ale cercului «Sburătorul» din 1925", reprezintă pentru Eugen Lovinescu „o contribuţie hotărâtoare la procesul urbanizării literaturii noastre" (*Istoria literaturii române contemporane*).

În acest volum – constată criticul –, „puterea de creaţie obiectivă se îmbină cu două calităţi contradictorii, lirismul frenetic şi incisivitatea analizei psihologice practicată cu pasiune ştiinţifică" (*op. cit.*) Ceea ce surprinde însă, înainte de toate, la Hortensia Papadat-Bengescu, această scriitoare autodidactă dotată cu un uimitor instinct al creaţiei, e maniera sa inconfundabilă de construcţie şi exprimare. Autoarea posedă un mod de a scrie cu totul personal, viguros şi naiv, artificial şi organic, ezitant şi decis, căruia criticii s-au şi grăbit să-i cartografieze deficienţele, uneori parcă în ciuda propriilor porniri admirative. Acelaşi Eugen Lovinescu observa cu o fină pătrundere că stilul *Concertului...* este „pletoric

prin exces de adjective, supărător prin abuz de neologisme, obscur prin îngrămădirea notaţiilor, pedant prin ştiinţism" (*op. cit.*), lipsit de claritate şi sobrietate, dar că exact acest stil constituie şi forma cea mai adecvată a cărţii, forma ei necesară, perfectă.

TENSIUNEA STILISTICĂ. Contradicţia pe care o sesizăm în afirmaţiile lui E. Lovinescu e numai aparentă. Din punctul de vedere al artei literare clasice, cu toate restricţiile sale normative, Hortensia Papadat-Bengescu e o artistă incompletă, insurgentă. Tensiunea stilistică a scrierilor sale e rezultatul permanentei ciocniri dintre dorinţa de autenticitate şi canoanele sacrosancte ale Esteticii. Chiar dacă atenuată de-a lungul timpului, tensiunea aceasta rămâne o dimensiune nerezolvată a operei, manifestată – paradoxal poate – în beneficiul valorii sale. Originea contradicţiei în discuţie se află în primele scrieri ale prozatoarei, cele din perioada anilor 1918 – 1925 (adunate în volumele *Ape adânci*, *Sfinxul*, *Femeia în faţa oglinzii*, *Balaurul*, *Romanţă provincială*), texte extrem de curajoase prin experimentalismul lor spontan, practicat în absenţa oricărei tradiţii autohtone a sondajului psihologic. Proza noastră nu cunoscuse încă până atunci o retorică a subiectului profund, de dincolo de graniţele liniarei coerenţe logice. Astfel, în textele scriitoarei limbajul analizei, al observaţiei psihice, formele interogării interioare se constituie de la sine, empiric, prin apel la ambiguitatea şi sugestia lirică, printr-o îndrăzneaţă împrospătare a vocabularului şi sfidarea obişnuitelor tipare sintactice. Structura scrierilor pare rezultată din mişcarea naturală a proceselor de transcripţie.



Portret de faţă.
Pictură pompeiană

Proiectul unei scriituri care să investigheze universul sensibilităţii, al simţurilor şi fiziologiei, cu toată puritatea lor primară, este original şi îndrăzneţ, dar urmărirea lui din interiorul literaturii se dovedeşte cât se poate de dificilă. Între senzaţiile naturale ale vieţii şi expresia lor lingvistică se interpun implacabil retorica, arta formulării enunţurilor literare, conştiinţa estetică. Între universul de senzaţii al trupului şi litera care apasă cu mecanismul său stereotip asupra prospeţimii acestui univers se constituie o contradicţie pe care nimic nu o poate rezolva şi care reprezintă, de fapt, motorul ascuns al creaţiei.

„REALISM BIOLOGIC." Revenind la problemele de conţinut ale romanului *Concert din muzică de Bach*, trebuie mai întâi să consemnăm faptul că tema „trupului sufletesc", teoretizată şi ilustrată cu strălucire în *Fecioarele despletite*, primeşte aici noi valenţe şi noi dimensiuni prin confruntarea sa cu patologia şi boala. Prinţul Maxenţiu, Sia, gemenii Hallipa şi doctorul Rim sunt personaje care ilustrează prin comportamentul şi psihologia lor aspecte diferite ale raportului dintre corporalitate şi mentalitatea individuală. Nu întâmplător Pompiliu Constantinescu a vorbit în legătură cu proza Hortensiei Papadat-Bengescu despre un „realism biologic", ca şi despre reducţia unor eroi la condiţia de „tipuri organic determinate", cum se poate vedea din acest „portret" al prinţului Maxenţiu:

> *„În traiul întotdeauna sobru al prinţului Maxenţiu, căsătoria cu bruna Ada Razu adusese o scurtă criză de sensualitate. Criză funestă pentru organismul lui până acum econom din prudenţă şi din sărăcie. Sănătatea lui Maxenţiu fusese totdeauna delicată, dar precauţiunile pe care le lua îi îngăduise să se creadă numai debil, fără să-şi ducă gândul mai departe. După şase luni de regim conjugal însă, pe terenul*

slab, boala prosperase. Dintr-un sarbăd exemplar monden, Maxenţiu devenise un specimen bun de studiat în ce priveşte ravagiile repezi ale tuberculozei. De acel studiu se ocupa el însuşi cu aviditate.

Ada, în schimb, cunoscuse sportul căsătoriei ca şi pe celelalte sporturi, fără să se obosească. Descoperise însă curând că-i convine moda aristocratică a camerelor separate, din saţiu, desigur, mai mult decât din snobism.

Singur în patul său, Maxenţiu, cu egoismul de bolnav, era mulţumit – dar cu acelaşi egoism îi era frică de singurătate. Frică de un spectru pe care oglinda i-l desprindea în fiecare zi mai desluşit din propria lui imagine.

De câtva timp, noaptea avea febră şi somnul îi era sufocant. Palmele arzătoare şi le răcorea pe cearceafurile proaspete de olandă fină, îndantelate bogat, şi uneori uşor pătate de buzele fierbinţi. Când descoperise întâi urmele acelor sărutări rozate, Maxenţiu trăise cele mai intense ore de desperare ale amorului cel mai mare, amorul de sine. În insomniile lungi simţea în palmele calde o cadenţă care treptat creştea, îl invada tot până când îi umplea urechile cu un vâjâit asemenea unei cascade.

Între perine înalte, cu iniţiala brodată fin subt o coroană mică, şedea, ascultând spre uşă ca nu cumva să vie Ada, şi totdeodată asculta încordat cu speranţa ca cineva să vie să-i curme spaima.

Femeia aceea, care avea dreptul să intre oricând la el să-i vadă nemernicia şi, astfel, să i-o mărească, îi era duşmană – dar pentru că nu venea, pentru că poate îi ghicise boala şi se temea, îi era mai duşmană încă.



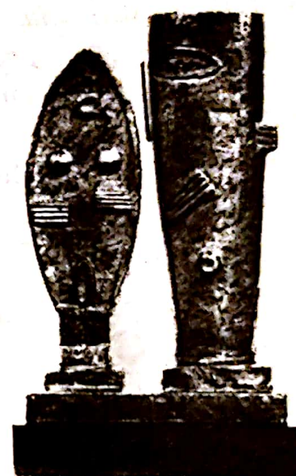
Alberto Giacometti. Cuplul

Aşa era tortura nopţilor febrile. Dimineaţa întreagă era consacrată unei toalete minuţioase ce reconstituia pe prinţul Maxenţiu aşa cum fusese mai înainte. Acelaşi tip borgian în care otrava era difuzată însă de un bacil mic, de o virgulă sinistră văzută adesea de Maxenţiu în vis, proiectată pe un ciudat fond albastru, ca safirul uriaş geamăn cu al Adei pe care-l purta pe index, safirul de logodnă. În aceleaşi visuri, vedea pe aşternutul imaculat desenul roşu al unor frunze de palm cu fibre dureroase ce-şi mutau locul pe măsură ce-şi mişca mâinile agitate.

După ce-şi termina o toaletă complicată ca grima unui actor, începea să joace comedia tragică a vieţii de toate zilele, cu un program barbar de osteneli mărunte şi zadarnice.

Era dejunul cu oaspeţi sau ca oaspe, la ore târzii şi cu meniuri ucigătoare. Dar nemulţumirea lui n-avea voie să se manifeste în afară, ci se resorbea mereu în aceeaşi cupă mizeră a fiinţei lui. Ada îl târa la toate şedinţele sportive de antrenament, găsind că e mai şic decât să asiste la meciurile oficiale. De altfel, ei îi plăceau busturile goale, asudate, muşchii întinşi, viaţa brutală şi în plin aer. Pe când ceilalţi îşi cheltuiau acolo energiile sau îşi consumau lenea, Maxenţiu trăia ceasurile unui efort tragic pentru ca resorturile lui toate să stea la postul lor de funcţionare; ca nu cumva sărmanul corp, tot mai deznodat, să se desfacă din toate niturile aşa cum avea senzaţia permanentă."

TEME, CONFLICTE, PERSONAJE. Complexitatea romanului e sesizabilă inclusiv la nivelul ideilor generale pe scheletul cărora se articulează materia epică. Alături de tema existenței fiziologice, putem vorbi despre o temă a degradării morale și sociale, despre una a interiorității (spațiale și psihologice) și despre alta a cuplurilor în curs de cristalizare sau disoluție. Motivul morții și cel al muzicii tind să dobândească, prin interesul exclusiv care li se acordă în finalul romanului, statut de teme majore. Unele cupluri aduc în prim-plan ideea parvenirii, altele evoluează sub semnul erosului sau al pasiunii carnale. Un motiv important e acela al adulterului. Personajele cărții sunt distribuite în triunghiuri afective și „acțiunea" se desfășoară alternant, în trei spații casnice diferite, deși corespondente între ele. Pe de o parte asistăm la viața conjugală a Rimilor, căreia i se adaugă, în calitate de infirmieră a doctorului convalescent, Sia, fiica lui Lică și a „*bunei Lina*". Pe de alta, cunoaștem traiul de vagabond citadin al Trubadurului și urmărim imixtiunea sa în intimitatea palatului Maxențiu, unde va îndeplini dublu rol de „*maître d'écurie*" și amant al Adei. În sfârșit, într-un al treilea plan facem cunoștință cu anodinul om de afaceri Drăgănescu și cu bovarica sa soție Elena, sedusă în cele din urmă de farmecul celebrului Marcian, dirijorul concertului din muzică de Bach. Susținerea acestui concert constituie ceea ce s-ar putea numi intriga romanului, unde – după cum remarca G. Călinescu – „vreo desfășurare epică propriu-zisă nu există, ci numai o lentă mișcare în viața socială a unor familii, care sunt spionate rând pe rând de scriitoare cu ajutorul personagiilor care fac vizite, și sunt surprinse în dramele lor intime" (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*). Existența fiecărui erou în parte pare comandată de tropisme irepresibile. Sobrul profesor Rim e dominat de instincte elementare și asaltează cu răbdare citadela reprezentată de „*fecioara capricioasă*" Sia. Buna Lina trăiește sub teroarea cotidiană a pretențiilor vărului Lică, a ipohondriei lui Rim și a grijii de a-și ascunde „păcatele tinereților". Sia denotă o iubire vecină cu bigotismul pentru tatăl Lică și își găsește moartea în urma unei încercări disperate de a pedepsi, prin libertinaj, infidelitățile paterne ale acestuia. Nestatornicul Trubadur e urmărit și înfrânt de pasiunea și calculul Adei, cea care reușește să-l transforme în scurtă vreme într-un domn bine, viitor candidat la deputăție. Prințul Maxențiu își urăște soția și se introspectează cu voluptate, pradă unei maladii incurabile cu efect final expiator. Glaciala Elena e o sclavă a convențiilor sociale care dirijează înalta societate, Drăgănescu e un rob al dorințelor Elenei, iar Marcian un posedat al muzicii. Eroii romanului sunt purtătorii unor fizionomii parțiale, și asta datorită faptului că ei aparțin unui univers uman repartizat pe secvențe de-a lungul mai multor cărți, în care prim-planurile variază. Numai ansamblul – întregul ciclu al Hallipilor – ni-l poate restitui integral. Mai este însă de remarcat și că acestor eroi le lipsește „latura socialului activ" de factură balzaciană, spiritul pecuniar sau mercantil, ambiția unei cariere sau sentimentul destinului, ceea ce le explică infirmitățile, obsesiile și fixațiile interioare. Avem de-a face cu o lume de aspirații terestre, care iubește aparența, convenția, distincția, bunăstarea și luxul, igiena și plăcerea fizică. Cu excepția poate a „umilului" Lică, a cărui devenire socială e totuși bine dirijată de fosta făinăreasă Ada Razu, personajele *Concertului...* sunt lipsite de energie, singura lor grijă fiind aceea de a-și conserva condiția atinsă la un moment dat. Se simte în tot cuprinsul cărții o anume lentoare a existenței, un fel de încetinire a ritmurilor vitale, deriva și degradarea personalității indivizilor fiind totală și ireversibilă.



Alberto Giacometti. Cuplul

TATĂL ŞI FIICA. Un cuplu inedit, surprins în mecanismele lui de funcţionare cele mai intime şi care ilustrează, totuşi, o anume vitalitate a existenţei, e acela compus din Lică şi Sia, tatăl şi fiica:

„Lică şi-ar fi bătut joc pe drept de cine i-ar fi spus că e un tată bun. Acelaşi capriciu dicta toate apucăturile lui lipsite de orice precepte. Târa cu el fata de mână, fiindcă băgase de seamă la prima încercare că trecătorii de ambele sexe se uită după el şi că «gradele» aşa de numeroase în armată nu-l mai opresc pe fiece motiv; sau pentru că fata îi servea de pretext ca să scape de o întâlnire ce nu-i convenea; sau fiindcă nu avea în ziua aceea nimic mai bun de făcut.

Sia era o prezenţă inofensivă ce-i convenea. Îşi putea face gustul să pălăvrească ca şi singur, fără de precauţiunile ce trebuie să le iei cu oamenii. Când începuse a vorbi şi înţelege îi da câte o replică monosilabică şi Lică trecuse tot nesupărat de la forma de monolog la cea de dialog. Cam grea, ce e drept, de limbă ca şi de picioare alături de Lică aşa de sprinten, Sia se târa ca să nu rămână înapoi. Mâinile subţiri ale lui Lică îi zdrobeau fără voie pumnul trăgând-o. De la pumnul lui nervos, încleştat pe al ei, învăţase sentimentul de comandă mai mult decât din bătăile pe care le lua de la crescătoarele ei. Tot de la Lică învăţase şi spaima. Nu-i era teamă nici în întunericul odăilor sau ogrăzilor, nici noaptea în magazii sau beciuri. Pe stradă însă, cu trăsuri şi oameni, când Lică îi scăpa mâna şi se pierdea de el, sau când o lăsa la vreun colţ uitată ca să vorbească cu cineva, cunoscuse frica şi totodată sentimentul protecţiei întrupat în Lică. El se juca cu spaimele ei după dispoziţia în care era. Sau se ascundea înadins ca să facă haz văzând-o buimăcită, sau se bucura răutăcios de frica ei, sau îi apărea brusc dinainte, jucându-se de-a «bau», sau îi da o palmă usturoasă pentru că avea un aer idiot şi nu ştia să se descurce. Lică era mereu acelaşi băiat vesel şi puţin cam crud şi cu o pedagogie sumară. Tot sumar, Sia învăţa că el e stăpânul binelui şi al răului.



Alberto Giacometti. Femeia

Aspectele superioare ale lumii tot de la el le învăţase. Lică era guraliv, comenta tot ce vedea în jur: oameni, privelişti. Prea leneşă pentru a se osteni singură cu aceste descoperiri, Sia îşi lua astfel toate noţiunile de-a gata şi le refuza de aiurea. Noţiunile morale tot de la Lică le avea. El povestea liber tot ce-i trecea prin minte, pe o parte convins că nu înţelege, pe alta mulţumit că are cine să-l audă. Era destul de delicat de felul lui, dar avea totuşi un vocabular picant şi istorioare la fel. Îşi aducea uneori aminte să se abţină, dar alteori ecoul ce pornea din Sia îl distra. Dacă însă la o vorbă prea slobodă izbucnea în vreun râs gros şi stupid, o palmă o aducea la cuviinţă.

Lică era şi marele dispensator de bucurii felurite. Îi plăceau grădinile, aşa că duminica toate umbrarele şi bolţile îl cunoşteau. Deprinse să vadă atâtea feluri de perechi, priveau totuşi cu mirare pe tânărul acela zvânturat cu copila aceea stângace şi, mai apoi, fata aceea trunchioasă cu tovarăşul acela sprinţar bând o singură halbă la o fleică unică, fiindcă Lică era sobru şi econom pe punga lui. Ducea adesea pe Sia pe la prietenele lui. Erau petrecerile de iarnă. Când fata era mică de tot, acele îndrăgostite care mai de care o răsfăţau, în hatârul lui Lică. Posacă cum era, copila simţea totuşi pentru dezmierdările lor un fel de tors ca al

pisicii când umflă gâtul subt alintări şi-şi ascunde ghearele. Mai măricică, înţelesese de gustul mâncărilor bune şi al cadourilor. Apoi venise vremea să fie trimisă afară să se joace; devenise curioasă şi urâse femeile pentru care era depărtată. Se întâmpla însă s-o uite acolo la petrecerea lor şi atunci femeile ce râdeau în hohot şi pentru care Lică n-o mai băga în seamă i se păreau nesuferite şi fericite. Când încerca să-şi arate încăpăţânarea, Lică, arzându-i o crayaşă, zicea dispreţuitor: «E cam toantă!» Dar, în genere, trăiau bine. (...) Sia avea vreo zece ani când Lică într-o zi văzuse pe o casă o firmă ce-i adusese din nou dinainte pe verişoara Lina din Tecuci. Descoperirea îl făcuse să scrâşnească dinţii mărunţi. Băgase de seamă duminica trecută că Sia, prost îmbrăcată, îl făcea de râs. Era gata să nu mai iasă cu ea nicăieri. Acum găsise un alt leac. Hotărâse că Lina va îngriji de aici înainte de trusoul fetei. Cu toată decizia lui, avusese şovăiri asupra procedării. Ştia pe Lina măritată cu un doctor neamţ, şi îi era pe dos să intre. Luase întâi informaţii. Neamţul era profesor la Iaşi şi Lina era mai tot timpul singură. Alesese ora când primea vizitele medicale. Acest client neaşteptat făcuse Linei mare efect. Rămăsese lipită de dulapul cu medicamente. În impresie era multă mirare, destulă grijă şi ceva mulţumire. Lică, din primul moment, apucase să fie cu ea brusc şi tăios la vorbă. Nu-şi pregătise atitudinea; o găsise în sentimentele lui. Acea bruscheţă haină avea s-o păstreze mereu şi Lina mereu avea să simtă la vizitele lui aceeaşi spaimă amestecată cu ceva plăcere. Lina nu opusese nici o rezistenţă cererilor lui Lică. Nu avea haine de copil, dar şi le va procura. Nu uitase însă existenţa lui Rim şi, de la prima revedere, prezintase lui Lică pe doctor subt un aspect de teroare, datorit propriei ei îngrijorări. Lică îşi făcuse socoteala că doctorul era deocamdată departe şi rămăsese la ideea că verişoara Lina trebuia să dea. Cum nu-şi discuta opiniile, îşi spusese lămurit punctul de vedere. Fără energie, fără pavăza efectivă a lui Rim, buna Lina luase calea servitudinii. Nemulţumirea ei se răsfrângea asupra fetei, pretextul neobosit al pretenţiilor lui Lică. La fiecare vizită se întreba cu ciudă ce nevoi mai are, ce s-a mai întâmplat copilei. Ea, care iubea toţi copiii, tocmai pentru Sia avea respingere. Nu dorea, nu cerea să o vadă, întreba numai de ea ca o datorie, ca o prevenire a necazurilor. Îi satisfăcea pretenţiile, cu atât mai iute cu cât ar fi sperat ca Lică să treacă la alt subiect de vorbă. Interesul pe care Lică îl purta fetei o satisfăcea, dar ar fi dorit ca numele Siei să lipsească măcar o dată de la dijmuială, deşi Sia era motivul dijmei. Lică, dimpotrivă, uita pe Sia orişicând, dar îşi aducea regulat aminte de ea, când avea nevoie să viziteze pe «cucoana Lina»."

STIL ŞI OBSERVAŢIE CLINICĂ. Atmosfera crepusculară a lumii din *Concert...* se naşte din tonalitatea epică fundamentală. Hortensia Papadat-Bengescu repudiază modalităţile reprezentării realiste, în favoarea unui tip de relatare care amestecă inextricabil naraţiunea şi analiza, descrierea exterioară şi comentariul, informaţia nudă şi expresia lirică. Deşi omniscientă, perspectiva aleasă nu este în acelaşi timp şi impersonală. Procedeele romanului „doric" interferează cu cele specifice „ionicului", într-o desfăşurare plană, continuă, când cinică sau plină de ironie, când condescendentă şi neutră, ca într-o „lungă, fină, inteligentă clevetire de femeie de lume" (G. Călinescu, *op. cit.*), adeseori greoaie şi prolixă, dar de o surprinzătoare densitate a informaţiei. Hortensia Papadat-Bengescu rămâne încă şi azi o prozatoare dificilă, care-şi solicită enorm cititorul. Aceasta probabil şi datorită stilului baroc, cu nuanţe estetizante, care ne duce cu gândul la proza lui

Macedonski, la memorialistica lui Ion Ghica şi la lumea crailor lui Mateiu Caragiale. Stilul acesta e însă în directă legătură cu resorturile adânci ale analizei. Posesoare a unui simţ vizual penetrant, autoarea *Concertului...* este o extraordinară observatoare a trăirilor psihologice, urmărite prin largi dezvoltări, până în straturile lor infinitezimale de articulare. Paginile dedicate maladiei necruţătoare ce determină transformarea interioară a prinţului Maxenţiu sunt antologice în acest sens. Aici, într-adevăr, dublarea sensibilităţii fizice prin reflecţia intelectuală aminteşte tehnica romanelor lui Marcel Proust. Hortensia Papadat-Bengescu este prima noastră mare scriitoare modernă care a coborât fără teamă în infernul subconştientului, al psihanalizei. Importanţa ei pentru restructurarea retorică şi compoziţională a romanului românesc, dar şi în direcţia delimitării unor mari zone de investigaţie epică nici astăzi epuizate, este covârşitoare. Tudor Vianu aprecia cu exactitate: „Alături de fermentaţiile subconştientului, nuvelele şi romanele scriitoarei rezervă un mare loc omului care suferă, maladiilor de toate felurile, fizice şi psihice, marilor episoade ale clinicei (...). O dată cu acestea pătrunde în stilul scriitoarei cea mai bogată terminologie medicală pe care o cunoaşte literatura. Omul fiziologic al naturalismului este prezentat încă o dată, dar cu competenţă oarecum tehnică, din unghiul unui biolog şi al unui clinician, care ştie de altfel că orice suferinţă a corpului e şi o boală a sufletului, un principiu al disoluţiilor morale, urmărite cu neîndurare, obiectiv şi exact" (*Arta prozatorilor români*).

TEME DE LUCRU

- Urmărind datele psihice şi fiziologice din fragmentul care descrie boala prinţului Maxenţiu, dezvoltaţi ideea lui Pompiliu Constantinescu privitoare la „realismul biologic" al romanului Hortensiei Papadat-Bengescu.
- Analizaţi implicaţiile relaţiei tată – fiică din fragmentul referitor la Lică şi Sia. Care sunt elementele particulare ale acestei relaţii?
- Este Hortensia Papadat-Bengescu o romancieră de factură autenticistă? Prin ce se aseamănă ea cu Camil Petrescu? Prin ce se deosebeşte? *(Gh. C.)*

BIBLIOGRAFIE: Călinescu, G. – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a II-a, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982; Lovinescu, Eugen – *Contribuţia «Sburătorului» la poezia epică: Hortensia Papadat-Bengescu – Concert din muzică de Bach*, în *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, Ed. Minerva, Bucureşti, 1973; Petrescu, Liviu – *Caturile conştiinţei*, în *Realitate şi romanesc*, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1969; Vianu, Tudor – *H. Papadat-Bengescu*, în *Arta prozatorilor români*, E.P.L., Bucureşti, 1966; Zaciu, Mircea – *Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Masca geniului*, E.P.L., Bucureşti, 1967.

Marin PREDA

Viața ca o pradă

AUTORUL ȘI OPERA SA



S-a născut la 5 august 1922 în comuna Siliștea-Gumești, Teleorman. Urmează școala primară în satul natal. Din 1937 este elev la Școala Normală din Abrud, care e transferată la Cristur – Odorhei. După Dictatul de la Viena, ajunge la București, unde își continuă studiile secundare. Din 1941 este corector la ziarul „Timpul", apoi funcționar la Institutul de Statistică (1942) și secretar de redacție la „Evenimentul zilei", corector la „România liberă", secretar de presă la Ministerul Informațiilor (1946), funcționar la Societatea Scriitorilor (1947 – 1948). Desfășoară activitate redacțională la „Viața Românească" (1952), al cărei redactor-șef adjunct este între anii 1957 și 1958. Face parte din conducerea Uniunii Scriitorilor, devenind vicepreședinte după Conferința scriitorilor din 1968. Îndeplinește și funcția de director al Editurii Cartea Românească. Debutează în ziarul „Timpul" (1942), cu schița *Pârlitu*, varianta inițială a unui episod din nuvela *O adunare liniștită*. Cele opt nuvele ale volumului de debut *Întâlnirea din Pământuri* (1948) sunt scene cotidiene din existența unui sat dunărean, „populat de indivizi cu structuri sufletești primare și totodată sublimate, capabili de reacții spontane și hotărâri nete" (Marian Popa). Volumul este germenele epic al multor opere ulterioare. În 1949 publică nuvela *Ana Roșculeț*. Urmează nuvelele *Desfășurarea* (1952), *Ferestre întunecate* (1956) și *Îndrăzneala* (1959).

Romanul *Moromeții* (1955) consacră debutul său ca romancier. Al doilea volum este publicat în 1967. *Moromeții* înfățișează criza structurilor patriarhale ale satului românesc, aducând în prim-plan imaginea țăranului moralist care meditează asupra condiției sale. Destinul familiei Moromete este urmărit tangențial și în romanele *Marele singuratic* (1972) și *Delirul* (1975). Romanele *Risipitorii* (1962), *Intrusul* (1968), *Cel mai iubit dintre pământeni* (1980) dezvoltă epic o problematică citadină.

Lucrarea autobiografică *Viața ca o pradă* (1977) și *Imposibila întoarcere* – volum de eseuri politice și literare (1971) – întregesc opera unui scriitor a cărui fascinație față de temele filosofiei istoriei s-a manifestat constant.

S-a stins din viață la 16 mai 1980.

Istoria literaturii noastre contemporane îl prezintă pe Marin Preda ca pe un scriitor ce apără condiția literaturii realiste, care abordează în opera sa teme morale sau existențiale într-un stil epic de mare densitate și care a așezat proza românească pe terenul solid al observației psihologice.

PREZENTAREA TEXTULUI

O CARTE GREU DE CLASIFICAT. Volumul *Viața ca o pradă* a fost primit cu mult interes de cititori și de critica literară. După unele păreri, ar fi un *roman al formării scriitorului* sau o *carte de memorii*. Aceste afirmații sunt justificate de faptul că paginile cărții reconstituie într-adevăr debutul literar al lui Marin Preda și evocă atmosfera

cultural-politică în care s-a format scriitorul, prezintă amintiri ale acestuia, oferindu-ne prilejul să recunoaştem în unele portrete personaje ale altor romane ale autorului sau referiri la scriitori cunoscuţi.

Criticul Eugen Simion, în lucrarea *Scriitori români de azi*, consideră *Viaţa ca o pradă* un jurnal „în sensul *Cuvintelor* lui Jean-Paul Sartre, un *jurnal despre naşterea şi criza vocaţiei literare*". Acest aspect apare ca esenţial în carte şi urmăreşte prelungirea fenomenului literar în conştiinţa individuală. Este semnalată „aventura conştiinţei", orientată spre zona talentului, cât şi descoperirea cuvântului şi a forţei sale magice.

TATĂL ŞI FIUL. *Viaţa ca o pradă* este şi un *roman al familiei*, mai precis el prezintă o temă frecventă în proza noastră şi nu numai, aceea a despărţirii de familie, a evadării din lumea satului. În carte cucereşte din primele pagini tatăl, Tudor Călăraşu, în persoana căruia îl reîntâlnim pe Ilie Moromete, al cărui glas „*este când împiedicat, când sfâşietor ironic*".

Se pare că nu întâmplător scena despărţirii fiului de tată se petrece în drum spre gară, acesta fiind locul în care drumurile se despart. Tatăl evită să-i spună fiului ce gândeşte:


Un patrician cu imaginile străbunilor

„– *Domnule, începu el, te duci la Bucureşti... şi tăcu vreme îndelungată. Nu eram atent la el, dar nu eram nici neliniştit. Nu credeam în adevărul evenimentelor care se petreceau, aşa cum nu credeam în lucrurile nefireşti. Acest sentiment de neîncredere care mi se năştea în conştiinţă, în acea toamnă, era adânc şi cu anii a devenit foarte stabil şi m-a eliberat pentru multă vreme de presiunea timpului tragic...*

Returnări nefireşti... puteau avea o durată... nu puteau avea viitor.

– Te duci la Bucureşti... reluă tata şi cu o insistenţă cu care vocea sa groasă se ferea să mă sperie, dar nu şovăia să mă facă totuşi să înţeleg că începând din clipele acelea mă aflam pe un drum pe care urma să merg singur, începu să-mi spună că mai mult decât făcuse pentru mine până atunci nu mai putea, că el de bani nu mai avea cum să facă rost; chiar atunci când mă însoţea să mă urc în tren nu avea să-mi dea nici un leu, nu avea, înţelegeam sau nu înţelegeam?!

– Bă, tu auzi ce spun eu aicea?!

Nu auzeam. Adică auzeam, dar nu înţelegeam."

Inegalabil prozator, Marin Preda are capacitatea de a ne face martorii unor scene ca aceasta, când, în spatele faptelor aparent banale, descoperim profundele semnificaţii ale fiecărui gest.

Tatăl se adresează cu acel „*domnule*" rostit cu gravitate, căci avea să urmeze o comunicare plină de importanţă:

„– *Te duci la Bucureşti...*", şi nu întâmplătoare este pauza prelungită spre a atrage fiului atenţia şi a-l determina să priceapă din plin importanţa întâmplării pe care o trăia. Tăcerea îndelungată are, desigur, rostul ei, dar fiul nu se dezminte la rândul său, căci el, replica vie a tatălui, nu era atent, se concentrase asupra gândurilor sale. Solemnitatea momentului este însă spulberată de mărturisirea fără drept de apel „*că el de bani nu mai*

avea cum să facă rost; chiar atunci când mă însoțea să mă urc în tren nu avea să-mi dea nici un ban, nu avea, înțelegeam sau nu înțelegeam?!"

Cine l-a cunoscut pe Ilie Moromete din romanul *Moromeții* îl recunoaște și aici, în persoana lui Tudor Călărașu.

SCRIITORUL ÎN FAȚA VIEȚII. Devenit personaj, autorul se autoanalizează, se observă pe sine de la distanță prin revelațiile succesive de care are parte. Pentru acest motiv în romanul *Viața ca o pradă* se poate vorbi și de un studiu al *„psihologiei creației"*.

În romanul *Moromeții*, Ilie Moromete trăiește bucuria comunicării. Tot acolo, Niculae, care este imaginea ficționalizată a autorului, era poreclit „mutul", din motive lesne de înțeles, deși el era prezent mereu acolo unde tatăl *„se prăbușea de uimire"* în fața *„spectacolului vieții"*. Era prezent și nu uita nimic. El urma să descopere mai târziu forța magică a cuvântului.

Despre această descoperire mărturisește Marin Preda în paginile romanului *Viața ca o pradă*: *„Când am înțeles că eu și natura n-aveam o soartă comună, că adică eu voi dispărea în cele din urmă și ea va rămâne, am văzut-o și a început să-mi placă, dar nu pentru că era frumoasă, ci pentru că va dăinui... singurul lucru care mă făcea să rămân mut de fascinație era cuvântul rostit de oameni"*.

Marin Preda s-a apropiat de literatură fascinat de cuvânt: „auzul îl făcea să înțeleagă că există. Forța cuvântului îl împinge spre literatură și-l face scriitor" (E. Simion).
Mai departe, vorbind despre dificultățile creației, Marin Preda își amintește:

> *„Intențiile mele asaltau din toate părțile viața pe care o cunoscusem până atunci fără să reușesc să intru în miezul ei. Imagini grotești îmi reveneau în minte. Văzusem odată un cal mort într-o văgăună, cu o grămadă de cățelandri schelălăind de foame și de neputință, care se repezeau în el să-l sfârtece. Dar de oriunde îl apucau nu reușeau nimic, calul rezista. Își înfigeau dinții în burtă, în pulpe, în spinare, se propteau în picioare bâțâind din cap și scheunând. Prima îmbucătură, care ar fi deschis drumul celorlalți, le scăpa. De unde? Din ce loc? Am stat să-i văd ce fac și mă uitam la ei râzând. Nu era printre ei nici unul bătrân și experimentat care să-i învețe. Desigur, viața nu e un cal mort, dar e, pentru un tânăr, o pradă care nu cedează dacă nu știi de unde s-o apuci."*

Această confesiune ilustrată printr-o imagine atât de vie, referitoare la cruzimea ce caracterizează unele situații de viață, definește romanul de față drept o carte despre neliniștea și zbuciumul care preced travaliul dramatic al creației.

Depășind însă cadrul acestei interpretări și înțelegând cartea ca pe un roman al formării tânărului care se desprinde de familie și înfruntă de unul singur viața, putem accepta interpretarea titlului ca pe o metaforă a vieții, văzute ca o pradă pe care o pândești, după care alergi și pe care nu știi de unde, din ce parte s-o încolțești...

O CARTE SAU UN MACULATOR (fragment din volum)

> *„De la începutul anului nu putusem învăța nimic, nu aveam cărți. Mama îmi făcuse rost de cinci lei, mi-i dăduse și-mi spusese să-mi cumpăr cu ei «măcar Citirea». M-am dus acasă la învățător, pe care l-am găsit în curte cu alții, beau cafele și jucau tabinet, și l-am strigat. A venit la gard. I-am spus ce voiam, și el a întins mâna și i-am pus în palmă mica monedă galbenă.*
>
> *– Ce să-ți iau eu, zice, cu cinci lei? O citire costă vreo douăzeci și cinci de lei.*

– Dom' învățător, i-am spus eu atunci, care mă gândisem o clipă că ar putea da de la el restul, dar îmi spusesem în același timp că nu putea să facă așa ceva, că nu eram fi-său, luați-mi un maculator să am măcar pe ce scrie, că de învățat pot să mă mai împrumut, dar de scris nu pot să scriu în caietele altora.

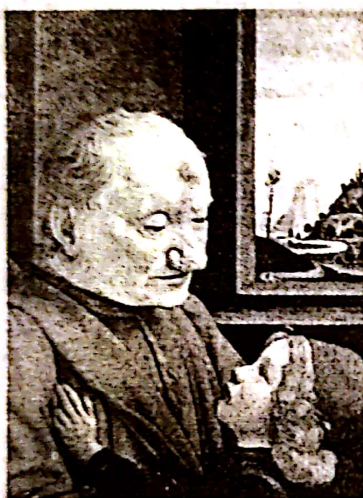
– Așa e, zice, bine, când o să mă duc la Roșiori, o să-ți cumpăr un maculator. Dă tac-tău de ce nu-ți dă bani de cărți, că nu e om sărac?

– Mă mir că mă lasă să viu și așa, darmite să-mi mai cumpere și cărți.

– Așa e, a zis învățătorul senin, și a dat creanga de măr pe sub care venise la mine la o parte și s-a întors la masă să-și continue jocul întrerupt.

În iarna aceea hotărârea tatălui meu de a nu mă mai lăsa să mă duc la școală a devenit, practic, un fapt, deși din gură nu mă oprise; nu aveau cu ce mă încălța."

PROVOCAREA ISTORIEI (fragment din volum)



Ghirlandajo.
Bătrânul și nepotul său

„De ce îmi plăcea istoria? Fiindcă aveam sentimentul că trăiesc de atunci, de pe vremea egiptenilor și asirienilor. Aveam cincisprezece ani, dar îmi simțeam gândirea milenară (sentiment miraculos, care se micșorează pe măsură ce începem să trăim) și îmi dădeam seama că la capătul viu al acestui fluviu care înainta spre necunoscut eram eu. Asta era neîndoielnic: nu eu eram punctul la care ajunsese până atunci istoria? Cine altcineva? Cei dinaintea mea erau bătrâni și vedeam până unde o aduseseră. Era acum rândul meu.

Stăteam rezemat de bancă și mă uitam în timpul orelor la profesori fără să-i văd și adeseori fără să-i aud, copleșit de acest sentiment divin care ne face atât de bătrâni fiind atât de tineri și din care ni se formează pentru totdeauna idealurile și visurile. Totul e posibil pentru noi. De ce nu? Și una din cele mai frumoase ore din cei patru ani de școală normală pe care i-am urmat nu se poate reda, fiindcă relief au numai lucrurile negative, iar lumina din sufletul nostru, cu cât e mai puternică, cu atât mai mult subțiază toate contururile din amintire și ne descurajează să le reconstruim."

TEME DE LUCRU

- Ce v-a impresionat cel mai mult în primul fragment citat? Care sunt amănuntele întâlnite în text, ce vin în sprijinul conturării personajelor? Care sunt trăsăturile remarcabile ale acestor personaje?
- Copilul, personaj principal al primei evocări, își găsește corespondenți în literatura noastră? Care sunt aceste personaje și prin ce se aseamănă sau se deosebesc? Poate deveni acest personaj un tip reprezentativ în literatura noastră? Argumentați!
- Ce concluzii desprindem, cu privire la preocupările și structura sufletească a personajului, urmărind gândurile lui despre orele de istorie?
- Comentați într-o compunere semnificația titlului cărții *Viața ca o pradă* și găsiți argumente în cuprinsul romanului.
- Realizați o compunere cu tema „Marin Preda și forța magică a cuvântului".

- Explicaţi în ce constă originalitatea scriitorului Marin Preda apelând la diferite aspecte semnalate în roman: arta comunicării între personaje sau a comunicării cu cititorul, oralitatea, disimularea, conturarea personajelor.
- Comentaţi aspectul tematic – Familia şi rolul său în formarea individului – aşa cum se conturează în acest roman. *(F. M.)*

BIBLIOGRAFIE: Manolescu, Nicolae – *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. I-III, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980 – 1983; Simion, Eugen – *Scriitori români de azi*, vol. I, ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1978.

Marin PREDA

Moromeţii

PREZENTAREA TEXTULUI

GENEZA ROMANULUI. Capodoperă a literaturii noastre, romanul *Moromeţii* marchează, prin procesul de elaborare, umanitatea evocată, semnificaţiile sugerate, ecoul în conştiinţa publică, realizarea artistică, unul din momentele de vârf ale prozei româneşti. Configurarea universului moromeţian a fost – se poate afirma fără nici o exagerare – preocuparea de o viaţă a marelui prozator. Volumul întâi, anunţat într-un interviu încă din 1948, unde i se schiţează subiectul („Flacăra", nr. 42/1948, interviul lui Anton Strihan *Despre un viitor roman al lui Marin Preda*), după apariţia volumului de debut, cunoaşte o primă elaborare în 1949, lăsată la o parte până în primăvara lui 1955. Spre sfârşitul acestui an, după apariţia câtorva fragmente în „Viaţa Românească", cartea va vedea lumina tiparului. Volumul al doilea apare abia în 1967, deşi fusese început, după mărturisirile autorului, prin 1953, după o şedere de o lună într-un sat de pe lângă Buzău. Mai târziu, scriitorul avea să afirme că îi stă în intenţie să alcătuiască din *Moromeţii* (I, II) şi *Delirul* (I, II) o tetralogie. Personaje din aceste romane vom regăsi însă şi în *Marele singuratic* (1972), iar prototipuri, chiar în nuvelele şi povestirile debutului editorial, *Întâlnirea din Pământuri* (1948).

TEMA FUNDAMENTALĂ. Inspirându-se dintr-o perioadă de adânci frământări social-istorice, creând o frescă a lumii satului din Câmpia Dunării, Marin Preda meditează asupra uneia din problemele cele mai importante ale vieţii româneşti din ultima jumătate de secol, *temă fundamentală* a scrisului său: dispariţia ţărănimii tradiţionale. Experienţa dramatică a satului (localizată în Siliştea-Gumeşti) trebuie interpretată pornind de la ideea „caracterului universal al experienţei ţărăneşti" (v. interviul lui Anton Strihan), adică ţinând seama în primul rând de valoarea acelui *modus vivendi* care a determinat trăsături esenţiale în structura etică a poporului nostru.



Camil Ressu. Odihnă la câmp

Ne aflăm la confluența unor epoci radicale, când temeliile lumii sunt amenințate de un război și iluzia timpului benefic se risipește sub presiunea evenimentelor necruțătoare. Cu trei ani înaintea celui de al doilea război mondial, *„se pare că timpul era foarte răbdător cu oamenii; viața se scurgea aici fără conflicte mari"*. Câmpia Dunării respiră liniștită sub lumina soarelui de vară. Între acest moment și cel final, se află drumul destrămării unei iluzii, fiindcă *„timpul nu mai avea răbdare"*. Încrederea lui Ilie Moromete în stabilitatea și rezistența gospodăriei țărănești în fața agresiunilor de tot felul se spulberă, măcinată de conflicte din ce în ce mai puternice. Perspectiva naratorială se schimbă pe nesimțite: într-o primă parte a romanului, naratorul acceptă parcă iluzia lui Ilie Moromete (ceea ce îi permite să evoce evenimente anterioare timpului propriu-zis al desfășurării acțiunii) și din acest unghi sunt înfățișate scene pregnante, edificatoare, dar în realitatea acelei vieți își lasă amprenta, sesizată cu finețe de autor, mușcătura perfidă a vremii nemiloase, cu o insistență alarmantă. Deci în Câmpia Dunării *„se pare"* că nu sunt *„conflicte mari"*.

O supratemă se dezvoltă, discutată în articolele și studiile consacrate romanului: semnele vremii rămân necunoscute omului, istoria îl surprinde pe individ, îl ignoră, el descoperă cu surprindere că este obiectul unei dizarmonii, nedreptăți.

Sensurilor acestora le corespunde o organizare adecvată a materiei epice. E de precizat că, într-un concept inițial, romanul trebuia să fie „o cronică de familie" (v. interviul lui Anton Strihan).

UNIVERSUL ROMANULUI. Procesul de elaborare a dus însă la lărgirea ariei problematicii, Marin Preda conferind operei sale valențe noi, originale, profunde. Universul moromețian, universul rural dintr-un anume loc și timp, inconfundabil, conține și Saga familiei lui Ilie Moromete (dacă ne gândim și la celelalte volume care îl conturează), dar interesul pentru ceea ce se întâmplă cu oamenii a deplasat accentul pe psihologie, dimensiunea exterioară a conflictului se subordonează efortului de a medita asupra mecanismelor esențiale ale vieții, istoriei.

În centrul atenției se situează de la primele pagini familia lui Ilie Moromete, „cel din urmă țăran", cum îl numește Nicolae Manolescu (*Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. I), o familie numeroasă: Catrina, a doua soție, căsătorită cu Ilie după moartea soțului în primul război mondial, trei băieți dintr-o primă căsătorie (Paraschiv, Nilă, Achim), o fată a Catrinei (Tita), încă o fată și un băiat din a doua căsătorie (Ilinca și Niculaie). Situația aceasta va genera mereu certuri, cei trei băieți fiind învrăjbiți împotriva mamei vitrege și chiar a tatălui lor de către Guica, sora lui Ilie Moromete, care îi va convinge în cele din urmă să fugă de acasă cu oile și caii. Nu întâmplător, scenei de început, când familia se întoarce de la câmp, seara, după o zi obișnuită de lucru, îi corespunde scena din final, când se produce ruptura în familia Moromeților, după ce tatăl încearcă să pună ordine în lucruri și administrează corecția necesară fiilor rebeli. De aici, din interior, vin cele mai mari lovituri, amenințările din afară întâmpinând o rezistență slabă. *„Vechile bucurii"* ale lui Ilie Moromete par, într-o



Van Gogh. Mâncătorii de cartofi

vreme, greu de zdruncinat. Condiția supraviețuirii lor este în primul rând păstrarea loturilor de pământ intacte. Avea datorii la bancă, Jupuitul cerea *„foncierea“*, Niculaie voia să meargă mai departe la școală, fetelor le trebuia zestre, băieții își cereau drepturile dându-l ca exemplu în afaceri pe hrăpărețul Tudor Bălosu, vecinul mai bogat.

În timp, Ilie Moromete reușește să nu vândă pământ, să nu taie salcâmul cerut de Tudor Bălosu, să amâne pentru momente mai favorabile achitarea datoriei la bancă și a *foncierei*. Răbdarea timpului fărâmița amenințările mari în amenințări mai mici, posibil de suportat, Moromete glumește inteligent cu prietenii săi, îl înfruntă cu subtilitate pe Tudor Bălosu, care stă mereu la pândă să-și mărească averea, scene de o savoare cu totul aparte ni-l prezintă jucând comedia amânării când Jupuitul îi calcă pragul.

DRAMA LUI ILIE MOROMETE. Atenția se orientează spre reacțiile acestui personaj complex, în crearea căruia Marin Preda dă întreaga măsură a originalității sale. Ilie Moromete *„avea acea vârstă între tinerețe și bătrânețe când numai nenorociri mari sau bucurii mari mai pot schimba firea cuiva“*. Bucuriile lui nu erau mari, dar nici oarecare: să ai sentimentul independenței și libertății, mândru de gândirea ta liberă, să discuți în poiana fierăriei lui Iocan, să trăiești acele ceasuri de visare ciudată pe stănoaga podiștei, de unde poți judeca lumea etc. Ceva din primejdiile ce se apropie tulbură spiritul lui Moromete, și monologurile sale se resimt. *„Ciudatul dar de a vedea lucrurile care lor le scăpau“* se asociază cu obiceiul de *„a se retrage pe undeva prin grădină sau prin spatele casei și de a vorbi singur“*, fiindcă, afirma el, *„n-are cu cine discuta, în sensul că nimeni nu merită să-i asculte gândurile“*. E oare întâmplător că, după un asemenea monolog, va lua hotărârea să vândă salcâmul lui Tudor Bălosu? Autorul nu dă lămuriri, se creează o sincopă, care marchează profunzimea hotărârii, adâncimea resorturilor ei. Mărturisirile scriitorului demonstrează în ce măsură acordase importanță imaginii salcâmului când scrisese romanul (Marin Preda, *Viața ca o pradă*). Deși publicase o schiță, *Salcâmul*, nu o inclusese în volumul de debut, „era un secret care nu trebuia dezvăluit“, „doborârea lui îmi apărea ca o poartă pe care dacă știam s-o deschid intram într-un teritoriu în care trăia o lume miraculoasă“. Așadar, doborârea salcâmului anunță mișcarea psihologică esențială din roman, drama care avea să fie trăită de Ilie Moromete. O pagină antologică ni-l înfățișează pe Moromete retras pe piatra de hotar a lotului, judecând cu asprime lumea și timpul: *„se uneltise împotriva lui și el nu știuse“*, crezuse timpul *„răbdător și lumea plină de daruri“*, *„trăise lăsându-și liberă mintea să se desfete“*, dar timpul a ascuns o capcană, iar lumea, *„trăind în orbire și nepăsare, îi sălbăticise copiii și îi asmuțise împotriva lui“*. De sentimentul vinovăției îi este cel mai mult teamă. Îl trăise și când luase Niculaie premiul întâi și avea să joace un rol important în hotărârea pe care urma să o ia: vânzarea unei părți din pământ, achitarea datoriilor, a taxelor de internat ale lui Niculaie (*„nu putea scăpa de un sentiment de vinovăție care își scotea capul ori de câte ori se uita și vedea ochii mari și aprinși și chipul galben-negru al băiatului“*). Concluzia la care ajunge este că *„dacă totuși greșise undeva, dacă crezuse cu prea multă seninătate în pacea și armonia lumii, nu seninătatea lui era de vină, ci lumea“*.

Ilie Moromete intră *„într-o lungă stare depresivă“* după ce e nevoit să-și vândă o parte din pământ și *„nu mai fu văzut stând ceasuri întregi pe prispă sau la drum pe stănoagă“*. *„Nu mai fu auzit răspunzând cu multe cuvinte de salut. Nu mai fu auzit povestind. Lupta pentru apărarea vechilor lui bucurii se sfârșea.“*

DE LA O LUME LA ALTA. *Moromeții* (I) evocă o serie de întâmplări din viața altor familii (Tudor Bălosu, Boțoghină, Țugurlan etc.), precum și aspecte din viața colectivității

satului (hora, ieşirea la secerat, premilitara, căluşul etc.), constituindu-se într-o monografie a satului românesc. Este ultimul mare roman despre satul tradiţional, situabil alături de operele pe aceeaşi temă ale lui I. Creangă, I. Slavici, M. Sadoveanu, D. Zamfirescu, L. Rebreanu, I. Agârbiceanu ş.a. Individualitatea artistică a acestui prim volum, contribuţia lui Marin Preda la evoluţia artei narative româneşti au fost reliefate în bogata literatură critică dedicată romanului.



Millet. Tăietori de lemne

În parte, calităţile stilistice ale primului volum se regăsesc în al doilea. Stabilirea raporturilor, în această privinţă, dintre cele două volume nu este o operaţie dintre cele mai simple, pentru că o serie de elemente capătă o altă funcţionalitate. În centrul atenţiei se află de asemenea Ilie Moromete, concurat de Niculaie, care crede într-o *„nouă religie a binelui şi a răului“* şi, ajuns activist, o dată cu schimbarea radicală din viaţa satului, îşi pune în aplicare ideile. Observaţia socială primează, problemele colectivităţii trec în primul plan. Ne aflăm în anii '50, când în viaţa satului au loc *„evenimente pline de viclenie“* şi Siliştea-Gumeşti pare *„o groapă fără fund din care nu încetau să mai iasă atâţia necunoscuţi“*. Inteligenţa lui Moromete ironizează acum pe Bilă, Isosică, Mataroşie, Adam Fântână, Ouăbei, noile „personalităţi“ ale satului, între care se dă lupta pentru putere, adică pentru funcţii. Niculaie se orientează cu dificultate în ţesătura de intrigi pusă la cale de demascatorii de profesie (unul, Gae, ameninţă, înarmat cu o bâtă, cu *„ascuţirea luptei de clasă“*). Volumul al doilea e în mare parte cartea lui, fire complicată, preocupată să înţeleagă evenimentele. Revine în sat, cu sarcina să supravegheze campania agricolă de vară. Au loc tulburări la arie determinate de mentalitatea agresivă a celor care diriguiesc treburile comunei. Un ţăran, Gheorghe, speriat, încolţit de cei care strângeau cotele, se aruncă în râu. Moartea lui e cauza excluderii din partid, dar nu numai (*„Dosarul ăla al tău, zise fostul notar scârbit, toţi porcii din Siliştea ţi-au băgat în el câte-o hârtie“*). Noul notar, prietenul său, şi el victimă, după ce îi arată situaţia grea în care se află partidul din cauza maniei excluderii şi oportuniştilor, îl sfătuieşte *„să se dea la fund“*, să-şi continue studiile, ca să aibă o specialitate temeinică în vremurile mai bune care vor veni (*„să te faci inginer horticultor“*).

METAMORFOZA LUI ILIE MOROMETE. Pentru Ilie Moromete, evoluţia evenimentelor din noul context social nu aduce nimic bun, deşi, dintr-un anume punct de vedere, o serie de probleme vechi îşi găsesc rezolvarea. Încearcă să plaseze schimbările din viaţa satului în *„schimbarea veşnică a lumii“* şi crede că schimbările *„o să fie prin liberul consimţământ“*. Puţin câte puţin, statura personajului se reconturează şi, regăsind linii mai vechi ale portretului, cititorul rămâne frapat de noua lumină în care apar. Încă de la început, autorul ne atrage atenţia că, *„după fuga băieţilor, Moromete, schimbându-şi firea, nu mai văzu nici cum cei care îl duşmăneau sau stăteau cu ochii pe el se potoliră sau îl uitară; nu se întâmpla încă nimic în sat (...) totuşi oamenii se făcură mai mici“*.

O rupse cu vechii prieteni, dar noii „liberali“ continuă discuţiile lor, de astă dată în pridvorul casei lui. În trei dimensiuni esenţiale e urmărită evoluţia personajului: conflictul cu băieţii fugiţi, cu Catrina şi relaţia cu Niculaie şi noile realităţi.

Încearcă să-i readucă acasă pe băieţi, ceea ce va atrage ura Catrinei. Călătoria în Bucureşti se soldează cu eşec, iar tatăl, ca un veritabil *pater familias*, crede că marea pedeapsă poate fi aceasta, să nu mai reverse asupra lor spiritul lui ocrotitor: *„Bine, Paraschive, bine, Nilă şi Achime. Bine! Mi-am luat mâna de pe voi. Mâna mea asupra voastră nu mai există*". Cu Catrina, lucrurile vor evolua spre neînţelegeri grave. Ilie Moromete nu a trecut casa şi pământul care i se cuvenea pe numele ei, lăsând-o să trăiască îngrozită de gândul că s-ar putea întoarce băieţii şi ar da-o afară din casă.

Noii prieteni politici (Matei Dimir, Nae Cismaru, Costache al Joachii, Giugudel) suplinesc cu greu sentimentul că *„nu mai avea în spate o familie în care cuvintele şi gesturile lui să fie încărcate cu înţelesuri*". Niculaie sesizează bine criza tatălui său: *„...credea că el e centrul universului şi cum le aranjează el aşa e bine, toată lumea trebuia să-l asculte*". Desigur, nu mai merge „comedia uimirii totale", cu datoriile (cotele) *„nu mai era de glumă*". În confruntarea cu Niculaie, „apostolul" unei noi vremi, Moromete apără o iluzie, dar se cuvin subliniate consecvenţa morală, demnitatea lui: *„Până în clipa din urmă omul e dator să ţină la rostul lui, chit că rostul ăsta cine ştie ce s-o alege de el! (...) Că tu vii să-mi spui că noi suntem ultimii ţărani de pe lume şi că noi trebuie să dispărem. Şi de ce crezi tu că n-ai fi ultimul prost de pe lume şi că mai degrabă tu ar trebui să dispari, nu eu?*" Monologul interior dintr-o pagină de mare fineţe a analizei psihologice (cap. III, partea a IV-a) ne sugerează drama sufletească a personajului, prăpastia dintre el şi o lume care îi condiţionează neîncetat felul de a fi, încearcă să-i impună un alt cod existenţial decât cel pe care şi l-a construit singur. După acest moment, în care apare ca un *„prizonier parcă fără scăpare al elementelor şi al lui însuşi*", ni se relatează despre Moromete prin intermediul Ilincăi, pentru ca, spre final, un narator impersonal să dea o aură de legendă şi mit luminii în care este evocat personajul. Deşi decrepit (e dus în roabă de Sande), Moromete mai are puterea, pe patul de moarte, să afirme cu mândrie: *„Domnule, eu totdeauna am dus o viaţă independentă!*"



André Derain. Sâmbăta

Universul creat, problematica şi arta narativă situează romanul *Moromeţii* între cărţile fundamentale ale literaturii noastre.

CINA ÎN FAMILIE (fragment din roman)

„Cât ieşeau din iarnă şi până aproape de sfântul Niculaie, Moromeţii mâncau afară în tindă la o masă joasă şi rotundă, aşezaţi în jurul ei pe nişte scăunele cât palma. Fără să se ştie când, copiii se aşezaseră cu vremea unul lângă altul, după fire şi neam. Cei trei fraţi vitregi, Paraschiv, Nilă şi Achim, stăteau spre partea dinafară a tindei, ca şi când ar fi fost gata în orice clipă să se scoale de la masă şi să plece afară. De cealaltă parte a mesei, lângă vatră, jumătate întoarsă spre străchinile şi oalele cu mâncare de pe foc, stătea totdeauna Catrina Moromete, mama vitregă a celor trei fraţi, iar lângă ea îi avea pe ai ei, pe Niculaie, pe Ilinca şi pe Tita, copii făcuţi cu Moromete. Dar Catrina fusese şi ea măritată înainte de a-l lua pe Moromete; bărbatul acesta îi murise în timpul războiului, dar nu pe front, fiindcă nu împlinise încă anii ca să fie luat militar, ci acasă, de apă la plămâni; îi lăsase

o fată (pe care Catrina o născu după moartea lui) şi când plecă din casa socrilor n-o luă cu ea, ci o lăsă bătrânului Năfliu, bâtului, cum îi spuneau toţi, cu care însă Catrina nu se avea bine.

Moromete stătea parcă deasupra tuturor. Locul lui era pragul celei de-a doua odăi, de pe care el stăpânea cu privirea pe fiecare. Toţi ceilalţi stăteau umăr lângă umăr, înghesuiţi, masa fiind prea mică. Moromete n-o mai schimbase de pe vremea primei lui căsătorii, deşi numărul copiilor crescuse. El şedea bine pe pragul lui, putea să se mişte în voie şi de altfel nimănui nu-i trecuse prin cap că ar fi bine să se schimbe masa aceea joasă şi plină de arsurile de la tigaie.

Paraschiv, Nilă şi Achim nu erau din firea lor nişte copii tăcuţi, moi ori lipsiţi de veselie. Totuşi, ca totdeauna, ei se aşezaseră la masă absenţi, uitându-se în gol, oftând, parcă ar fi trebuit nu să mănânce, ci să ridice pietre de moară. Moromete se aşeză şi el pe prag, făcând în acelaşi timp câteva cruci repezi şi închizând o clipă, evlavios, ochii. Niculaie, care nu avea scaun, se aşeză turceşte pe pământ.

– Du-te, mă, şi ia-ţi o pernă, dosăditule, de câte ori să-ţi spui? Că ăştia nu sunt în stare să facă măcar un scaun, zise femeia, uitându-se la cei trei care aşteptau, tăcuţi şi plictisiţi, mâncarea.

– Tu de ce nu faci? zise Achim, ai cărui ochi clipiră ascuţit, înfigându-se din golul în care erau pierduţi mai înainte, în acei ai mamei vitrege.

Moromete, care tocmai îşi făcuse cruce, se uită la femeie cu gura căscată de mirare.

– Taci, fa, din gură, n-auzi?! zise el, apucând lingura de lemn între degete.

– N-auzi ce zice colţatul? răspunse femeia, ştergându-se de sudoare, fără să-i pese de privirea bărbatului.

– De ce colţat?! întrebă moale Paraschiv, apucând şi el lingura într-un fel anumit, vrând să spună că vrea să mănânce mai repede.

–Taci, mă, din gură! zise şi Nilă cu un glas şi mai moale decât al fratelui, aproape şoptit.

– Cine vă întrece? răspunse Catrina. Aşază-te la masă, ridică-te masă. Abia se mişcă, abia se aşază, cleaf-cleaf, parcă i-ai da să mănânce otravă.

– Pui, fa, mâncarea-aia o dată?! zise Moromete liniştit, dar în glas cu fire de ameninţare.

Cele două fete tăceau. Niculaie se uită la tatăl său nemişcat, cu ochii pironiţi pe fruntea lui largă, descoperită de golul părului căzut de o parte şi de alta a creştetului. Catrina apucă o oală mare de pe vatră şi o trase lângă ea. Fata cea mare, Tita, desprinse dintr-un cui de lângă firidă o aţă subţire de bumbac şi tăie mămăliga în felii groase. Ilinca aşeză în mijlocul mesei o strachină largă şi adâncă, iar femeia o umplu numaidecât cu o ciorbă verde şi groasă de ierburi.

– Da brânză nu e? şopti Niculaie indignat, uitându-se la maică-sa.

– Du-te de-o ia din burta lui Duţulache! răspunse mama.

– Da ce! Ce Duţulache? Mie să-mi dai brânză, zise iar Niculaie, trântind lingura pe masă.

– Parcă spuneai că să le mănânce lupii de oi, îngână femeia mai moale, cu un glas acum nepăsător.

– Mănâncă, mă, acilea şi nu te mai miorlăi, puturosule! Te găsi brânza! Când e te uiţi chiondărâş la ea, zise tatăl nepăsător şi el, înghiţind un dumicat mare.

Niculaie amuţi. Pieptul i se ridică şi cobori repede; buzele îi tremurară. Câteva clipe se uită la maică-sa. Femeia mânca cu gândurile în altă parte. Băiatul se uită atunci spre soră-sa Ilinca, dar fiecare mânca repede, însufleţit pe neaşteptate, tăcut şi parcă nemaisimţind pe cel de alături. Băiatul înghiţi în sec, se ridică de la masă şi ieşi afară. Aproape că nimeni nu-l luă în seamă.

– Dacă mănânci, mi-eşti ca un frate, Niculaie, zise Achim batjocoritor, dacă nu mănânci, mi-eşti ca doi.

– Să te ia naiba, izbucni băiatul hohotind şi făcându-se nevăzut.

Pe faţa femeii trecu o umbră de durere auzind plânsul de afară al copilului.

– De ce nu-l laşi în pace, Ilie? şopti ea, privindu-şi bărbatul fără teamă. N-ajunge că îl trimeţi ca vai de capul lui şi rabdă de sete toată ziua, cu oile? Îl mai faci şi puturos. Voi vă duceţi şi munciţi ca oamenii, vă mai odihniţi, aveţi apă, mâncaţi, şi el, săracu, rabdă de sete toată ziua şi aleargă după zăpăcita aia de Bisisica...

Moromete se sculă de la masă tăcut şi ieşi afară. După câtva timp se auziră câteva cuvinte înăbuşite şi pe urmă tatăl se întoarse, ţinându-l pe băiat de mână.

– Stai şi mănâncă, nu te prosti, zise Moromete aşezându-l la masă. Dă-i, fa, nişte brânză, hai, el se duce cu oile, de!

– Nu mănânc brânză, scrâşni Niculaie, ştergându-şi obrajii pătaţi de lacrimi.

– Mănâncă-mă pe mine atunci, răspunse omul.

Strachina de pe masă se golise între timp. Catrina se întoarse şi apucă oala din spate.

– Nu-i arde lui de brânză, zise ea, turnând în strachină. I-e necaz că o să rămână repetent. I-e necaz şi lui că anul trecut i-a luat a lui percitorul înainte, că tot aşa, te-ai apucat să-l trimeţi cu oile... Parcă mureai dacă-l lăsai barem o lună, acolo, să se ducă... i-e drag şi lui...

– Ia mai lasă, zise Ilinca, uitându-se supărată spre maică-sa. Ne găsi şcoala!

– Taci, fa, din gură, proasto! zise mama, ridicând mâna ameninţător spre fată.

– Fă! Fă! Fă, n-auzi? mormăi Moromete. Pune, fa, mâncare şi mai trage-te pe fălcile alea că te-or fi durând de când vorbeşti! Altă treabă n-avem noi acuma! Ne apucăm să studiem. Mai bine vezi ce-o să faci, că mâine dimineaţă... dar ce zic eu: mâine dis-de-dimineaţă o să vie ăla să-ţi ia ţoalele din casă.

– De ce să-mi ia ţoalele din casă? întrebă femeia nevinovată.

– Aşa! Ca să se mire proştii, răspunse omul. Vezi că se umflă laptele..."

TEME DE LUCRU

- Scena cinei în familia Moromete conturează expresiv psihologia personajelor, individualitatea lor inconfundabilă. Comentaţi din acest punct de vedere fragmentul.
- Pornind de la acest fragment, cum înţelegeţi afirmaţia lui Marin Preda, că nu e un autor de proză analitică, ci „comportamentist" (vezi *Convorbiri cu Marin Preda*)?
- Caracterizaţi relaţiile dintre membrii familiei.
- Alcătuiţi o compunere pornind de la propoziţia „*Numai Moromete stătea parcă deasupra tuturor*".

(O. M.)

BIBLIOGRAFIE: Manolescu, Nicolae – *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980; Simion, Eugen – *Scriitori români de azi*, vol. I, ed. a II-a, revăzută şi completată, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1978; Mugur, Florin – *Convorbiri cu Marin Preda*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1973.

John STEINBECK

La răsărit de Eden



AUTORUL ŞI OPERA SA

John Steinbeck s-a născut în Salinas, lângă Monterey, în California, în anul 1902. Între anii 1918 şi 1925 frecventează, cu unele întreruperi, Universitatea Sanford. Urmează apoi, până în 1928, o perioadă în care tânărul John Steinbeck practică diverse meserii pentru a putea supravieţui, printre altele încercând-o şi pe cea de scriitor, dar schiţele pe care le trimite unor reviste literare sunt respinse.

În anul 1929 vede lumina tiparului prima sa carte, *Cupa de aur*, o lungă povestire romantică inspirată din isprăvile unui pirat, Henry Morgan. Activitatea sa literară continuă cu volumul de nuvele *Păşunile raiului* (1932), tema fiind viaţa minerilor din Valea Salinas, apoi cu romanele *Unui Dumnezeu necunoscut* (1933), *Cartierul Tortilla* (1935), *Bătălia* (1936) – roman care inaugurează seria operelor cu preocupări sociale –, *Oameni şi şoareci* (1937) – dramatizat de autor în acelaşi an. În 1939 primeşte Premiul Pulitzer pentru *Fructele mâniei*, o veritabilă „saga a unei familii fugind din zonele secetoase, venind în California şi zbătându-se să-şi găsească de lucru într-un sistem aproape feudal de exploatare a pământului".

În 1941 publică două scenarii de filme documentare – *Satul uitat* şi *Marea lui Cortez*.

În 1942, în toiul războiului, preocupările lui Steinbeck sunt corespunzătoare perioadei, nuvela *Nopţi fără lună* având drept subiect lupta de rezistenţă în Norvegia cotropită de nazişti. Va mai publica: *Uliţa fabricii de conserve* (1944), *Autobuzul rătăcit* (1947), *Mărgăritarul* (1948), *Lumină strălucitoare* (1950) – nuvelă dramatizată, *Itinerar în Marea Cortez* (1951).

În 1952 apare *La răsărit de Eden*, în acelaşi an Ernest Hemingway publicând *Bătrânul şi marea*. Până la sfârşitul vieţii, Steinbeck va mai scrie şapte cărţi, printre care: *Joia Dulce* (1954), *Scurta domnie a lui Peppin al IV-lea* (1957) – roman umoristic, *A fost odată un război* (1958) – corespondenţă de război, *Iarna vrajbei noastre*. 1962 este anul în care Steinbeck devine cel de-al şaptelea scriitor american căruia i se decernează Premiul Nobel pentru literatură.

După volumul de note de călătorie *Eu şi Charley descoperim America*, în 1966 Steinbeck publică *America şi americanii*, o culegere de articole şi eseuri, aceasta fiind ultima lui scriere. Moare la 20 decembrie 1968.

PREZENTAREA TEXTULUI

GENEZA ROMANULUI. Romanul *La răsărit de Eden* a apărut în 1952, la treisprezece ani după cel mai mare succes de până atunci al autorului – *Fructele mâniei*. Este cel mai amplu roman al lui Steinbeck, şi a necesitat o lungă perioadă de gestaţie. Autorul însuşi afirma în jurnalul său: „Reflectând la această carte, făcând planuri pentru ea, m-am gândit la multe şi interesante lucruri. Am născocit noi limbaje, noi simboluri, un nou procedeu de scriere. Dar acum, când cartea e gata să înceapă, am renunţat la orice trucuri şi pornesc de la zero. Vreau să o fac atât de simplă în dificultatea ei încât şi un copil să o poată înţelege". În acelaşi jurnal, realizat în timpul procesului de creaţie a romanului *La răsărit de Eden*, autorul îşi declară intenţia de a „istorisi una din cele mai mărețe povestiri, poate cea mai mare dintre toate – o povestire despre bine şi rău, despre putere şi nevolnicie, despe iubire şi ură, despre frumuseţe şi hidoşenie. (...) Îmi vine să cred că poate este singura carte pe care am scris-o vreodată".



Michelangelo Buonarroti. Păcatul originar

ADAM ŞI CHARLES. La mică distanţă de un mare oraş din Connecticut îşi avea ferma Cyrus Trask. Trăia la fermă împreună cu soţia şi fiul lor, Adam. După moartea prin sinucidere a soţiei, Cyrus se recăsătoreşte cu fiica unui fermier vecin, care dă naştere unui alt fiu, Charles.

Firea celor doi fii este diametral opusă, la fel ca şi înfăţişarea lor. Adam este un copil fragil şi sensibil, fără prea multă putere, spre deosebire de Charles, voinic, care va avea o statură puternică, atletică. În copilărie, cei doi sunt legaţi de o afecţiune bazată pe mila lui Charles faţă de Adam şi de admiraţia acestuia din urmă pentru fratele lui. Personalitatea celor doi copii este creionată de autor astfel:

„Tânărul Adam a fost întotdeauna un copil ascultător. Ceva în el îl făcea să dea înapoi în faţa violenţei, în faţa împotrivirii, a încordării tăcute care toate pot pătrunde în casă. Contribuia la liniştea pe care o dorea ferindu-se de violenţă, de împotrivire şi pentru asta trebuia să se închidă în el însuşi, deoarece violenţa există în fiecare dintre noi. Îşi acoperea viaţa cu un văl amăgitor, în timp ce în spatele ochilor lui liniştiţi se desfăşura o viaţă bogată, plină. Aceasta nu-l scutea de atacuri, dar făcea oarecum ca ele să nu-i dăuneze.

Fratele lui vitreg, Charles, care era doar cu un an şi ceva mai tânăr, crescu asemeni tatălui său. Charles era un atlet înnăscut, avea instinctul ritmului şi al organizării şi voinţa concurentului de a învinge pe ceilalţi, fapt care aduce succesul în lume.

Tânărul Charles câştiga ori de câte ori se lua la întrecere cu Adam, fie că întrecerea cerea îndemânare, forţă sau inteligenţă vie, şi câştiga cu atâta uşurinţă încât în scurt timp pierdu orice interes pentru competiţie şi începu să-şi caute concurenţi printre ceilalţi copii. Se născu, astfel, între cei doi băieţi o anumită afecţiune care semăna însă, mai curând, cu o legătură dintre frate şi soră decât dintre doi fraţi. Charles se bătea cu orice băiat care-l aţâţa pe frate-său sau

clevetea despre Adam şi, de obicei, câştiga. Îl apăra pe Adam de asprimea tatălui său cu minciuni sau chiar luând vina asupra lui. Charles avea pentru fratele lui dragostea pe care o simţi pentru fiinţe neajutorate, pentru căţeii cu ochii lipiţi sau pentru copiii nou-născuţi.

De sub carapacea lui, Adam privea oamenii din lumea înconjurătoare prin tunelul lung al ochilor: tatăl, mai întâi o forţă naturală cu un singur picior, pus acolo doar ca să-i facă pe copii să se simtă mai mici şi să-şi dea seama de prostia lor; iar mai târziu – după ce zeul s-a prăbuşit – vedea în tatăl lui un poliţist înnăscut, un ofiţer care poate fi ocolit sau păcălit, dar niciodată provocat.

Tot prin tunelul ochilor, Adam îl vedea pe fratele lui vitreg Charles ca o făptură strălucitoare, care ţinea de altă specie, înzestrat cu muşchi şi oase, iuţeală şi vioiciune, o fiinţă care trăia cu totul pe alt plan decât el, demnă de admirat, aşa cum admiri pericolul pe care ţi-l sugerează mersul leneş al unui leopard negru, şi care nu putea fi în nici un fel asemuită cu persoana sa proprie. Şi lui Adam nu i-ar fi trecut prin minte să se destăinuiască fratelui său – să-i vorbească despre dorinţele lui, despre visurile cenuşii, despre planurile şi plăcerile tăcute care zăceau dincolo de tunelul ochilor –, după cum nu şi-ar fi împărtăşit gândurile unui copac frumos sau unui fazan în zbor. Adam era mulţumit de Charles aşa cum o femeie e mulţumită de un diamant mare şi depindea de fratele lui, întocmai cum unele femei depind de strălucirea diamantului şi de siguranţa socială pe care o dă valoarea lui, dar de dragoste, afecţiune, simpatie, nu putea fi vorba."



Egon Schiele.
Mama şi copiii

CATHY AMES – O FEMEIE DIABOLICĂ. Deşi cel mai potrivit pentru o carieră militară ar fi fost Charles, Cyrus îl sileşte pe Adam să plece în armată. Acesta se supune voinţei tatălui, ia parte la mai multe campanii militare, în vreme ce fratele său rămâne la fermă.

După moartea părinţilor, cei doi rămân stăpâni pe o avere considerabilă ce le-ar fi putut asigura existenţa până la sfârşit. Adam, părăsind armata, vagabondează o perioadă, apoi revine acasă. Este însă în permanenţă stăpânit de dorul de ducă, năzuinţa lui fiind aceea de a porni spre California, pe cealaltă parte a continentului. Pentru început însă va călători în Brazilia şi Argentina. Întors acasă, încearcă să-şi convingă fratele să plece cu el, în California. Dar în viaţa lor intervine Cathy Ames.

Aceasta, fiică a unui proprietar de tăbăcărie dintr-un oraş din Massachusetts, avusese, până să apară la fermă, o viaţă destul de agitată. De mică, ea avusese o aplecare deosebită către minciună. Demonstrând şi un instinct sexual precoce, împinge la sinucidere un tânăr profesor de la un liceu din oraş.

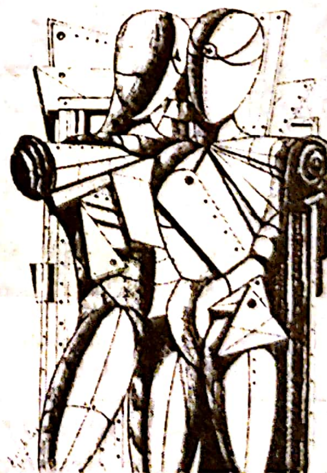
Cathy era o tânără aproape frumoasă şi deosebit de isteaţă. Fiind singurul copil la părinţi, aceştia o susţin în dorinţa ei de a deveni profesoară. Pe traseul şcolar însă, Cathy are la un moment dat intenţia să renunţe şi, nu se ştie din ce motiv, într-o zi părăseşte casa şi pleacă în Boston.

Tatăl său o aduce acasă şi îi aplică o corecţie cu biciul. O vreme fata se comportă admirabil, dar demonul din ea o face să se răzbune. Într-o noapte dă foc casei părinteşti, simulând şi o spargere la seiful unde domnul Ames îşi ţinea economiile. Urmele pe care le

lasă conduc spre ideea că ea însăşi a fost răpită şi ucisă. Cathy însă, cu banii luaţi, porneşte în lume. Ajunge după patru ani în Boston, unde, prin farmecul personal, subjugă un proprietar al mai multor bordeluri. Prin tertipuri femeieşti, îl face pe acesta să o iubească nebuneşte, îi risipeşte banii şi îl aduce la disperare prin dezinteresul pe care, treptat, i-l arată. Domnul Edwards descoperă însă ce ascundea Cathy, citind într-un ziar vechi relatarea incendiului casei Ames. Din dorinţa de a se răzbuna, pleacă din Boston forţând-o pe Cathy să meargă cu el. Gândul lui era acela de a o ucide. În fiecare hotel în care se opreau o bătea crunt. La un moment dat însă, femeia reuşeşte să scape şi se târăşte cu greu până la prima locuinţă omenească. Aceasta se nimereşte să fie ferma fraţilor Trask. Charles, mai precaut, sugerează că ar fi mai bine să o ducă la doctor, dar Adam refuză categoric.

Cathy îşi găseşte astfel adăpost la fermă, simulează pierderea memoriei şi, prin gingăşia sa şi sclipirea ochilor, îl cucereşte repede pe Adam. Charles însă nu are încredere în ea şi doreşte să o vadă cât mai repede plecată. El intuieşte şi ce se ascunde în spatele poveştii lui Cathy, pentru că o aude vorbind în somn şi înţelege că nu şi-a pierdut memoria. Adam refuză categoric ca femeia să plece, pentru că se îndrăgostise de ea. Cathy profită de acest sentiment, deşi cel care o atrăgea într-un fel era Charles. Va accepta cererea în căsătorie a lui Adam, pentru că astfel ştia că va fi protejată. Însă, în noaptea nunţii, Cathy îi pune lui Adam somnifer în ceai şi se strecoară în patul lui Charles, care o acceptă, instinctul dovedindu-se mai puternic decât dragostea de frate şi decât raţiunea.

CALEB ŞI AARON. Plecând de la fermă, Cathy şi Adam se vor stabili în California, în Valea Salinas. Cu banii pe care îi avea, Adam cumpără o suprafaţă de teren destul de întinsă şi o casă, hotărând să transforme locul *„într-o grădină a Edenului"*. La sosire, Cathy descoperă că este însărcinată, încearcă să scape de copil, dar tentativa nu-i reuşeşte. Adam nu va afla nimic despre asta. Din clipa în care medicul îl anunţă că va fi tată, grija sa pentru soţie este şi mai mare, la fel şi dragostea. Doreşte să termine mai repede refacerea casei şi să-şi pregătească pământul pentru semănat. Zona fiind relativ săracă în apă, Adam are nevoie de un puţ. Îl va solicita pe priceputul Samuel Hamilton să-i cerceteze şi să-i foreze terenul, prilej cu care acesta o va cunoaşte pe Cathy. De la prima întâlnire, Hamilton simte că ceva nu este în regulă şi că sigur e legat de această femeie. Este cuprins de un sentiment straniu că avea să se întâmple o nenorocire, dar nu împărtăşeşte asta decât lui Lee, servitorul familiei Trask.



Giorgio de Chirico. Hector şi Andromaca

Când soseşte timpul, Cathy naşte doi gemeni. Priceput în toate, Samuel va fi cel chemat să moşească. Ura pe care o vede întipărită pe faţa femeii chinuită de durerile facerii îl înspăimântă. Fiinţa aceasta îşi ura copiii pe care încă nu-i născuse şi soţul cu care îi zămislise! După naştere, proaspăta mamă nu doreşte să-şi ţină în braţe cei doi băieţi şi nu-şi suportă lângă ea soţul. După câteva zile de refacere, îl anunţă pe Adam că ea va pleca. Pentru că el încearcă să o oprească, ea îl împuşcă în umăr şi îl părăseşte.

Va ajunge în King City, devenind una dintre prostituatele celui mai nou bordel, cel al *„madamei Faye"*. Îşi schimbă numele în Kate şi, cu răbdare, dobândeşte o poziţie privilegiată, devenind preferata patroanei.

După plecarea lui Cathy, Adam încercase să explice poliției că împușcătura era un accident petrecut în timp ce dorea să-și curețe arma. Șeriful nu-i dă crezare, și tot el este cel care, aflând în final că vinovată era Cathy, începe cercetările. Cerând semnalmentele de la familia Hamilton, face legătura între un semn de pe frunte al doamnei Trask și cel văzut de el la ultima prostituată angajată de Faye. Înțelegând că este vorba de aceeași persoană, o caută pe Kate și, din milă pentru soțul ei, care ar fi fost distrus, și pentru viitorul copiilor, îi cere să rămână definitiv departe de ei. Ea acceptă.

În vreme ce Kate pune la cale distrugerea doamnei Faye, patroana bordelului, la proprietatea sa Adam nu se mai ocupă de nimic. Copiii erau îngrijiți de Lee, servitorul. Samuel Hamilton încercase de mai multe ori să-l convingă pe Adam să iasă din letargie, dar se lovise de un zid.

Când, după un an și trei luni, Hamilton își dă seama că băieții nu fuseseră nici măcar botezați, hotărăște ca prin orice mijloace să-l facă pe Adam să-și revină. Pleacă de acasă cu o Biblie și o dată ajuns la Trask îl trezește la realitate folosind pumnii și un discurs impresionant:

„*– Nu pot să-mi închipui un om, cât o fi el de prost, care să ridice o piatră și până seara să nu-i dea un nume – ca Petre de pildă. Iar tu – ai trăit un an de zile cu inima ta rănită și băieților nu le-ai dat nici măcar un nume.*

Adam zise:

– Treaba mea ce fac.

Samuel îi trase un pumn zdravăn și Adam căzu la pământ. Îi spuse să se ridice și, când acesta se supuse, îl lovi din nou, dar, de data aceasta, Adam nu se mai ridică. Se uită împietrit la bătrân.



Soție luându-și rămas-bun de la defunct. Teba

Mânia din ochii lui Samuel dispăru și vorbi liniștit.

– Fiii tăi nu au nume.

Adam răspunse:

– Mama lor i-a lăsat fără mamă.

– Iar tu i-ai lăsat fără tată. Nu simți cât de frig îi e noaptea unui copil singur? Ce căldură simte el, ce cântec de pasăre, ce dimineață frumoasă îl încântă? Nu-ți amintești, Adam, cum era, nici un pic?

– Nu-i vina mea, spuse Adam.

– Ce ai făcut ca să îndrepți lucrurile? Băieții nu au nume.

Se aplecă, îl cuprinse pe Adam pe după umeri și-l ajută să se ridice. Spuse:

– O să le dăm nume. O să ne gândim bine și o să le găsim nume frumoase, care să li se potrivească.

Șterse cu mâinile praful de pe cămașa lui Adam.

Adam avea o privire îndepărtată, dar totuși concentrată, ca și când ar fi ascultat o muzică purtată de vânt, dar ochii lui nu mai erau morți, așa cum fuseseră. Zise:

– E greu de închipuit că se cuvine să-i mulțumesc unui om pentru că m-a insultat și m-a scuturat ca pe un preș. Dar îți sunt recunoscător. E un mulțumesc dureros, dar e un mulțumesc."

După o lungă discuție între Samuel, Adam și Lee pe tema legendei despre Cain și Abel, copiii vor primi numele de Caleb și Aaron.

O TRAGEDIE AMERICANĂ. Unsprezece ani mai târziu, copiii lui Samuel Hamilton, adunați cu toții acasă de Ziua Recunoștinței, decid că tatăl lor ar avea nevoie de odihnă și îl poftesc să petreacă o bucată de vreme la fiecare dintre ei. Înainte de plecare, Hamilton îl vizitează pe Adam, care era în continuare marcat de despărțirea de Cathy. Fără menajamente, îi vorbește despre ocupația lui Cathy. Când și Lee confirmă cele spuse, Adam este cutremurat.

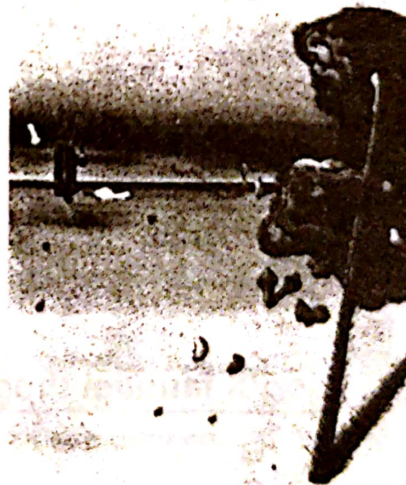
La scurt timp, Samuel moare. Adam participă la înmormântarea care are loc în oraș. Cu această ocazie se hotărăște să-și vadă soția. Găsește o femeie încă drăguță, dar pe care timpul își lăsase adânc urmele. Furioasă, înțelegând că nu mai are puterea de odinioară asupra lui, Kate lovește în punctul vulnerabil al lui Adam: copiii. Încearcă să-i strecoare îndoiala în suflet, povestindu-i despre noaptea petrecută de ea cu Charles. Adam rezistă loviturii și decide să se mute în oraș pentru ca băieții să poată urma școala acolo.

Își organizează viața și curând, simțind nevoia de acțiune, începe o afacere care eșuează. Pierde astfel o bună parte din avere.

Copiii crescuseră, aveau acum 15 ani. Tatăl lor le spusese că mama murise, dar fiecare dintre ei avea motive să nu creadă. În viața lui Aaron există și o prietenă, Abra, pe când Caleb e un singuratic, ce bântuie noaptea străzile orașului gândindu-se tot mai mult la mama lor.

Află adevărul din întâmplare și ajunge să-l iubească tot mai mult pe Adam pentru cele îndurate. O întâmplare îl ajută să aibă o discuție fundamentală cu tatăl său, în urma căreia acesta înțelege că fiul cunoștea adevărul despre Kate.

Având un simț practic deosebit și ajutat de către unul din frații Hamilton, Caleb se apucă de afaceri, în timp ce Aaron pleacă la universitate. Caleb dorește ca banii pe care îi câștigă să îi dăruiască tatălui său, pentru a înlocui pierderea pe care acesta o avusese cu afacerea sa. Așteaptă emoționat Ziua Recunoștinței, când, în fața întregii familii, a lui Lee și a Abrei, îi oferă lui Adam toți banii câștigați. Dar, ca în povestea lui Cain și Abel, darul lui este refuzat, iar vorbele tatălui îl lovesc: „*N-am să-i vreau niciodată. Aș fi fost atât de bucuros dacă mi-ai fi putut da ceea ce mi-a dat fratele tău, mândria pentru lucrul pe care-l face, bucuria pentru progresul lui. Banii, chiar și banii curați, nu se compară cu asta*".



Yves Tanguy.
Mamă, tata e rănit!

Rănit adânc, Caleb se va răzbuna pe fratele său, ducându-l să o vadă pe Kate. Femeia e zguduită. Într-o ultimă încercare de a răscumpăra anii petrecuți departe de copii, impresionată mai mult de Aaron, în imaginea căruia se vede pe sine la vârsta când era încă pură, îi lasă acestuia prin testament întreaga avere, apoi se sinucide.

Aaron nu află nimic, pentru că, fără a mai lua legătura cu cineva, se înrolează voluntar și pleacă în război. Prietena sa, Abra, înțelege acum că el nu a fost niciodată altceva decât un laș, incapabil să accepte realitatea. Între ea și Caleb va începe o dragoste frumoasă, pe care o va umbri vestea că Aaron a murit în război. Când află tragedia, Adam are un atac cerebral. Caleb se simte vinovat pentru ambele întâmplări, dar cu o ultimă zvâcnire de putere, tatăl aflat pe patul morții îl iartă și îl binecuvântează. Îl eliberează astfel de remușcările ce i-ar fi distrus viața.

VIAȚA ȘI DRAGOSTEA. Este transparentă propunerea autorului de a citi acest roman prin prisma legendei biblice despre Cain și Abel.

Cartea vorbește și despre un anume tip de relație între părinți și copii, dar mai cu seamă despre dragoste. Întregul roman este de fapt povestea unor fii însetați de dragostea părinților lor. Interesant este faptul că atât la Charles, fratele lui Adam, cât și la Caleb sentimentul este îndreptat înspre tată. Cel mai puțin iubit dintre fii este mereu acela care își iubește cel mai mult tatăl. Putem urmări pe larg în roman și o latură morală, diferite concepții și viziuni despre bine și rău. Se desprinde pregnant ideea că o viață trăită fără dragoste este zadarnică. Autorul construiește o saga, ale cărei personaje sunt admirabil realizate și lasă în urma lecturii o impresie puternică.

În prefața ediției românești din 1973, Nicolae Minei mai oferă o direcție de lectură, văzând în roman „un rechizitoriu discret, implicit, dar sugestiv împotriva inechității unor rânduieli care asmut frații împotriva fraților și transformă paradisul într-o anticameră a infernului".

TEME DE LUCRU

- Cum s-ar putea explica relația dintre Adam și Charles? Care sunt sentimentele care stau la baza ei? Încercați să realizați o caracterizare a fiecăruia dintre ei, pornind de la cuvintele autorului.
- Comentați slăbiciunea lui Charles față de Kate, din perspectiva relației cu fratele său, Adam, analizată mai sus.
- Care este punctul de maximă intensitate al discursului lui Samuel Hamilton?

(R. L. J.)

BIBLIOGRAFIE: Steinbeck, John – *La răsărit de Eden*, traducere de Any și Virgil Florea, E.P.L., București, 1973; Steinbeck, John – *Oameni și șoareci*, traducere, postfață și tabel cronologic de Frida Papadache, Ed. Cartea Românească, București, 1992.

ANEXĂ

Codul familiei (fragment)

„Art. 1 – *În România statul ocrotește căsătoria și familia; el sprijină, prin măsuri economice și sociale, dezvoltarea și consolidarea familiei.*

Statul apără interesele mamei și copilului și manifestă deosebită grijă pentru creșterea și educarea tinerei generații.

Familia are la bază căsătoria liber consimțită între soți.

În relațiile dintre soți, precum și în exercițiul drepturilor față de copii, bărbatul și femeia au drepturi egale.

Drepturile părintești se exercită numai în interesul copiilor.

Art. 2 – *Relațiile de familie se bazează pe prietenie și afecțiune reciprocă între membrii ei, care sunt datori să-și acorde unul altuia sprijin moral și material.*"

PREZENTAREA TEXTULUI

CONȚINUT. Textul legislativ despre codul familiei este concentrat în două articole. *Art. 1* începe cu o aserțiune despre relația stat-familie în România. Este subliniat rolul protector al statului în raport cu familia, în plan economic și social.

Perspectiva de abordare juridică a problemei familiei se restrânge de la general către particular, vizându-se, în continuare, interesele mamei și copilului. Relația stat-familie este acum prezentată din unghiul educației formale, instituționalizate, exercitate asupra copilului. Statul protejează familia și în plan educațional.

De la perspectiva exterioară asupra definirii familiei în relație cu statul, se trece apoi la o perspectivă interioară, accentuându-se particularizarea la același nivel de obiectivitate: familia este definită din interior, prin prisma relațiilor dintre soți, întemeiate pe căsătoria liber consimțită.

Se insistă, în final, asupra drepturilor egale ale părinților față de copii, precum și asupra ideii că exercitarea acestor drepturi se face numai în interesul copiilor.

Art. 2 reia problema relațiilor de familie bazate pe prietenie și afecțiune reciprocă. Accentul cade pe unitatea afectivă (morală) și materială a familiei și pe ideea responsabilității reciproce a membrilor familiei, care îi asigură acesteia coeziunea.

STILUL. Textul ilustrează stilul juridico-administrativ printr-o serie de „mărci" specifice la toate nivelurile structurii sale lingvistice.

El respectă normele limbii literare sub toate aspectele: fonetic, gramatical, lexical și ortografic.

Stuctura morfo-sintactică reflectă un grad maxim de impersonalizare a relatării prin:

- folosirea substantivelor provenite din infinitivul lung („*dezvoltarea*", „*consolidarea*", „*creșterea*", „*educarea*");
- folosirea persoanei a III-a a verbelor și pronumelor;
- folosirea verbelor la indicativ prezent (prezentul „generic");
- folosirea verbelor reflexiv-impersonale („*se exercită*", „*se bazează*");
- folosirea de enunțuri asertive, mai ales sub formă de propoziții principale coordonate;
- frecvența redusă a relației de subordonare în frază: „*care sunt datori*", „*să-și acorde unul altuia sprijin moral și material*".
- *Structura lexico-semantică* relevă același caracter convențional, conservator al limbajului, prin anularea oricăror indici de expresivitate (creativitate). Comunicarea neutră, lipsită de afectivitate, expresia limpede și exactă se realizează prin:
- folosirea tuturor termenilor cu sensul lor propriu, denotativ;
- folosirea unor structuri verbale stereotipe (clișee lingvistice, formule fixe): „*manifestă deosebită grijă pentru...*", „*are la bază...*", „*a-și acorda sprijin*";
- folosirea unei terminologii specifice în contexte specifice: „*măsuri economice și sociale*", „*consolidarea familiei*", „*exercițiul drepturilor*", „*drepturi părintești*";
- folosirea termenilor abstracți (cu valoare generică): „*stat*", „*familie*", „*drepturi*" etc.

– la nivel textual, conținutul este organizat prin coordonare-enumerare de paragrafe și articole, respectându-se reguli precise de prezentare grafică.

TEMĂ DE LUCRU

- Comparați textul de mai sus, dintr-unul sau mai multe puncte de vedere care vă atrag, cu un (oricare) alt text încorporat în tematica familiei. *(G. D.)*

BIBLIOGRAFIE: Irimia, Dumitru – *Structura stilistică a limbii române contemporane*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1986.

ŞCOALA

În aria scrisului literar, şcoala pare o temă secundară, mocnind secret în sensibilitatea creatorului şi resuscitată de fiecare dată de spaţiile cu care ea vine în atingere: copilăria, adolescenţa, familia, jocul, formarea personalităţii, bătrâneţea. Cărţile de ficţiune dedicate exclusiv şcolii ca temă literară sunt puţine. Privită în sine, ca spaţiu de viaţă, şcoala nu are nimic interesant. Ea presupune, dimpotrivă, monotonia şi banalitatea, ea pare să vină în contradicţie tocmai cu ceea ce este viu în om. Bacovia a formulat memorabil această stare de lucruri: „Liceu, cimitir al tinereţii mele...“ *Şi mai departe,* „pedanţi profesori şi examene grele...“ *Sau şi mai simplu: pentru copilul Creangă, şcoala înseamnă* „procitania“, „Calul Bălan“, *scrânteala de minte şi de limbă a formelor pronominale neaccentuate (care l-au băgat în pământ pe Davidică de la Fărcaşa, o mândreţe de băiat) şi în cele din urmă plecarea* „surgun dracului pomană“ *la sumbra* „fabrică de popi“ *de la Socola. Eminescu a spus-o, la rândul lui, cu gravitate:* „În zadar, în colbul şcolii...“, *dar tot el e acela care evocă beţia lingvistică şi imaginară a orelor de limbi vechi, cu gândul la vreo exotică şi evanescentă Clotildă sau socoteala vedrelor de vin din perioada studenţiei berlineze făcută de vreo* „blondă Liză“. *Mediul şcolar e pentru Caragiale un mediu al vanităţilor, aranjamentelor, compromisurilor, favoritismelor şi precarităţii (chiar şi intelectuale). Nici Caragiale nu a iubit şcoala. Lumea şcolii ocazionează satira, ironia groasă, persiflarea, comicul. Şcoala produce şi ea un personaj memorabil: profesorul, care poate fi chiar un Mariu Chicoş Rostogan, un fanfaron de operetă şi un „erudit“ inconştient de propriul său ridicol. Într-adevăr, cel puţin în literatura română, nu oricine are darul de a fi un adevărat* „Domnu' Trandafir“ *şi între personajele prozei noastre (vezi şi* Scrinul negru *al lui Călinescu) profesorul nu prea are nume bun.*

În ciuda neajunsurilor sale, sau poate tocmai de aceea, şcoala e un punct de fugă în universurile alternative. În general, din şcoală se evadează, şi se evadează oriunde. Din şcoală se fuge în lumea „păsării liră“ *(Prévert), în imaginar şi în visare, în spaţiile libere ale lipsei de supraveghere, pe vreo insulă din Mississippi, ca Tom şi Huck, prin ţară cu vreo trupă ambulantă de teatru, ca tânărul din Ipoteşti, în pădure sau pe malul gârlei şi – de ce nu –, cu ajutorul enciclopediilor şi al dicţionarelor, în ţara furnicilor roşii şi a soldaţilor de plumb (vezi proiectele romaneşti ale copilului încă Mircea Eliade). Şcoala e, orice am face, percepută coercitiv. Eminescu, Mircea Eliade, Mark Twain, Jack London, Faulkner şi Joyce n-au iubit şcoala. N-au iubit-o, dar nici n-au urât-o, au început şi au sfârşit prin a nu putea s-o suporte, prin a o considera prea seacă şi prea cenuşie pentru sensibilitatea lor în afară de serie. Şcoala e un rău necesar. Academia platoniciană,* „Lyceum“*-ul atenian alcătuiau, totuşi, alt fel de şcoli.*

În literatura confesivă şcoala pare să aibă funcţia locului crimei din romanul poliţist. Te-ntorci la ea cu frică şi curiozitate, încerci să afli ce fel de copil şi adolescent ai fost, cât eşti de vinovat pentru indolenţele, neştiinţele şi iresponsabilităţile tale de elev care s-a trezit cu adevărat la realitate abia în momentul în care nu mai putea fi elev. Aproape că nu există scriitor care să nu simtă nevoia să regândească, mai ales la bătrâneţe, lumea şcolilor prin care a trecut. Despre şcoală se

scriu în general amintiri și memorii, ea e cadrul în care se pot petrece cele mai neașteptate lucruri, treziri la conștiința de sine, stări flagrante de muțenie și abulie, minciuni și furtișaguri, iubiri și despărțiri, lașități și eroisme, gesturi de generozitate și penibile manifestări de egoism.

Și totuși, vârsta maturității plasează întotdeauna școala într-o lumină nouă, o resemnifică, cum se spune. Din momentul în care ai scăpat de calvarul școlii, începi parcă să regreți acest calvar. Din momentul în care nimeni nu te mai obligă să-ți faci temele, începi să simți că viața ta nu poate continua fără să-și găsească propriile ei teme. Au scris despre anii lor de școală, care mai reținut, care mai patetic, și Goethe, și Tolstoi și Papini, și Francesco de Sanctis, și Joyce, și Jean Paul Sartre. Dar și scriitorii noștri: Ion Ghica, Negruzzi, Slavici, Sadoveanu, Radu Petrescu. Despre școală se scrie mult la trecut, școala pare să fie întotdeauna „de altădată“. *Școala ca obiect al scrisului e mai ales un spațiu al rememorării, al evaluării unor secvențe de destin. Pentru că școala e aceea care te formează ca individualitate, indiferent de cât de bun elev ai fost. Școala îți dă o structură, ea e în primul rând aceea care te obligă să te structurezi, ea te face om. Dacă nu ea, atunci măcar „școala vieții“, dar tot o școală și aceasta.*

Mersul la școală și ieșirea din inocență; școala și alteritatea, școala și primele iubiri, școala și conformismul sau revolta, școala ca spațiu al confruntării, al conflictului dintre propria ta conștiință și mediu. Iată posibile teme de reflecție. Școala înseamnă învățarea alfabetului, scrisul, cărțile, responsabilitățile, temele, disciplina, orarul, premiile, ambiția de a ști, fuga și apropierea de tine însuți, descoperirea vocației. Loc al paradoxurilor ființei și al deschiderii spre imensul teritoriu al științelor și culturii, școala sfârșește prin a fi un purgatoriu al intrării în viață.

(Gh. C.)

Ilustrăm acest capitol prin imagini ale unor așezăminte de învățământ și cultură, din țară și din lume.

scriu în general amintiri şi memorii, ea e cadrul în care se pot petrece cele mai neaşteptate lucruri, treziri la conştiinţa de sine, stări flagrante de muţenie şi abulie, minciuni şi furtişaguri, iubiri şi despărţiri, laşităţi şi eroisme, gesturi de generozitate şi penibile manifestări de egoism.

Şi totuşi, vârsta maturităţii plasează întotdeauna şcoala într-o lumină nouă, o resemnifică, cum se spune. Din momentul în care ai scăpat de calvarul şcolii, începi parcă să regreţi acest calvar. Din momentul în care nimeni nu te mai obligă să-ţi faci temele, începi să simţi că viaţa ta nu poate continua fără să-şi găsească propriile ei teme. Au scris despre anii lor de şcoală, care mai reţinut, care mai patetic, şi Goethe, şi Tolstoi şi Papini, şi Francesco de Sanctis, şi Joyce, şi Jean Paul Sartre. Dar şi scriitorii noştri: Ion Ghica, Negruzzi, Slavici, Sadoveanu, Radu Petrescu. Despre şcoală se scrie mult la trecut, şcoala pare să fie întotdeauna „de altădată“*. Şcoala ca obiect al scrisului e mai ales un spaţiu al rememorării, al evaluării unor secvenţe de destin. Pentru că şcoala e aceea care te formează ca individualitate, indiferent de cât de bun elev ai fost. Şcoala îţi dă o structură, ea e în primul rând aceea care te obligă să te structurezi, ea te face om. Dacă nu ea, atunci măcar „şcoala vieţii“, dar tot o şcoală şi aceasta.*

Mersul la şcoală şi ieşirea din inocenţă; şcoala şi alteritatea, şcoala şi primele iubiri, şcoala şi conformismul sau revolta, şcoala ca spaţiu al confruntării, al conflictului dintre propria ta conştiinţă şi mediu. Iată posibile teme de reflecţie. Şcoala înseamnă învăţarea alfabetului, scrisul, cărţile, responsabilităţile, temele, disciplina, orarul, premiile, ambiţia de a şti, fuga şi apropierea de tine însuţi, descoperirea vocaţiei. Loc al paradoxurilor fiinţei şi al deschiderii spre imensul teritoriu al ştiinţelor şi culturii, şcoala sfârşeşte prin a fi un purgatoriu al intrării în viaţă.

(Gh. C.)

Ilustrăm acest capitol prin imagini ale unor aşezăminte de învăţământ şi cultură, din ţară şi din lume.

Ion GHICA

Şcoala acum 50 de ani

AUTORUL ŞI OPERA SA



Fiul banului Dimitrie Ghica şi al Mariei Câmpineanu s-a născut în Bucureşti la 12 august 1816 şi a murit la moşia sa din Ghergani la 22 aprilie 1897. Este cunoscut în literatură îndeosebi prin scrisorile sale către Vasile Alecsandri, încetăţenind deci specia epistolei la noi. Îşi ia diploma de inginer la Paris şi doreşte modernizarea exploatărilor miniere din ţară, este profesor la Academia Mihăileană din Iaşi. După Unirea din 1859 este preşedinte al Consiliului de Miniştri, ministru de Interne, membru şi apoi preşedinte al Academiei, director general al teatrelor, ministru al României la Londra. *Convorbiri economice (1865 – 1875)* sunt scrieri pe temeiuri ştiinţifice, dar cu propensiune către literatură. Lucrările literare capitale ale lui Ghica sunt *Amintiri din pribegia după 1848* şi mai ales *Scrisori către Vasile Alecsandri*, ultima fiind rezultatul îndemnului adresat autorului de poetul din Mirceşti.

În mărturisirile sale, Ion Ghica sublinia faptul că în aceste scrieri sub formă de scrisori a spus numai adevărul. A făcut-o uneori cu energie, dezvăluind aspecte condamnabile din societatea vremii. S-a ridicat împotriva unor partide politice pe care le-a demascat drept ipocrite. A denunţat adesea calomnia şi minciuna.

Valoarea scrisorilor lui Ion Ghica constă nu doar în dezvăluirea unor aspecte sociale ale epocii, ci mai ales în arta cu care a reuşit să reînvie momente şi figuri din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Autorul oferă numeroase şi vii amănunte despre Iancu Văcărescu, Anton Pann, Nicolae Filimon, I. Heliade-Rădulescu, Vasile Alecsandri. Vorbeşte cu dragoste despre Nicolae Bălcescu. Amănunte importante pentru cunoaşterea situaţiei învăţământului din primele decenii ale veacului trecut găsim în scrisorile *Şcoala acum 50 de ani* şi *Dascăli greci şi dascăli români.* Guvernatorul insulei Samos (1854 – 1858) a fost, după expresia lui Şerban Cioculescu, „un mare scriitor ocazional, ca să nu spunem un diletant în literatură. Nimeni ca dânsul (...) n-a reuşit să învie trecutul cu atâta firească înzestrare a penelului, parcă substituit penei".

PREZENTAREA TEXTULUI

DASCĂLUL CHIOSEA. Scrisoarea ce face obiectul discuţiei noastre datează din februarie 1880 şi începe cu foarte cunoscuta şi obişnuita formulă „*Iubite amice*", evocând în continuare chipul dascălului Chiosea, „*bătrân cu anteriu de calemcheriu, la cap cu cauc de taclit vărgat cu cearşaf alb*", care se plimba printre elevi înarmat cu o vargă lungă, cu care „*ardea pe câte unul după cum i se părea*". Iar dacă vreunul nu ştia lecţia, atunci când dascălul nu-l ajungea cu nuiaua, „*scotea imineul din picior şi-l azvârlea după dânsul, strigând: «Fir'ai al dracului cu tat'to şi cu mă-ta, că n-ai învăţat matima»*".

După ce prezintă imaginea mai mult decât hilară a acestui dascăl, scriitorul (fostul elev de atunci) ne informează că bătrânul nu era rău, dar că-l durea inima când vedea că nu se silesc copiii la învăţătură.

Remarcăm şi tenta critică, de reală importanţă pentru cunoaşterea unor aspecte ale timpului: *„El nu era civilizat, ca să nu-i pese dacă elevii învaţă sau nu. Pentru el şcoala nu era o chiverniseală, nu se gândea la treci zi, treci noapte, apropie-te leafă. Nu sta cu ceasornicul deschis pe catedră ca nu cumva minutarul să treacă peste semn*".

„DEPOZITARII LIMBII ŞI NAŢIONALITĂŢII NOASTRE." Vorbind despre dascălii săi, Chiosea, Chiriţă, Stan, scriitorul observă că *„viaţa lor era cu copiii din şcoală, nu ştiau nici şosea, nici cafe-şantan, nici deputăţie..."*, *„rosteau gama din muzica bisericească veche şi le ieşea pe nas cale de-o poştă"*.



Târgovişte. Liceul Militar Mănăstirea Dealu. Imagine de epocă

De la ei au învăţat carte unele personalităţi ale timpului, ca logofătul Greceanu, Văcăreştii, Anton Pann etc. Cuvintele prin care-i evocă Ion Ghica sunt pline de laudă: *„Acei bieţi dascălaşi au fost depozitarii limbii şi naţionalităţii noastre*". Scriitorul nu uită să amintească de viaţa lor plină de privaţiuni, *„fără benemerenti, fără recompense naţionale, fără pensii, plătiţi ca vai de ei; trăiau şi munceau necunoscuţi, fără să bănuiască măcar că erau patrioţi, împinşi numai de un instinct bun şi generos, îşi făceau cu sfinţenie datoria*".

Citind aceste rânduri, înţelegem că ele înseamnă mai mult decât o simplă evocare. Ele alcătuiesc un portret al dascălului împătimit în a-i învăţa pe copii, modest, fără să aştepte vreo răsplată, şi chinuit de privaţiunile de care n-au scăpat dascălii nici unui timp. Respectul faţă de acei dascăli are ton de veneraţie: *„purtăm nobleţea neamului în inima şi în spiritul lor*", spune Ion Ghica.

Pentru a sublinia mai puternic preţuirea meritată de dascălii copilăriei lui, scriitorul îi pune în antiteză cu cei contemporani scrierii, majoritatea dintre ei preocupaţi de diferite sisteme ortografice, de etimologie, filologie şi mai ales de politică.

PORTRETUL LUI NICOLAE FILIMON. După ce ironizează aceste aspecte, scriitorul evocă şcoala din Udricani, unde se învăţa sub albastrul cerului şi, când ploua, copiii se înghesuiau pe prispa bisericii şi scriau pe genunchi şi pe scările acesteia.

Autorul evocă în continuare sosirea la Bucureşti a dascălului Lazăr şi înfiinţarea şcolii de la Sfântul Sava. Amintirile se opresc şi asupra unui copilandru *„nalt, rumen, sprintenel, cu plete de ţârcovnic"*. Era Nicolae Filimon, creatorul de mai târziu al romanului social românesc, care mai întâi a fost cronicar dramatic şi critic muzical. Afirmând că scopul acestei scrisori nu este de a face analiza scrierilor lui Nicolae Filimon, Ion Ghica se opreşte cu insistenţă asupra persoanei aceluia, amintind chiar multe dintre obiceiurile şi deprinderile lui, ce feluri de mâncare prefera şi cum le pregătea. În aceste pagini este realizat un portret complet al autorului romanului *Ciocoii vechi şi noi* care, după spusele lui Ion Ghica, *„avea un caracter blând, vesel şi plăcut şi nepăsător încât întristarea nu s-a lipit de dânsul"*.

Ultima parte a scrisorii este dedicată în întregime lui Nicolae Filimon, pe care autorul scrisorii îl numeşte *„scriitor de mare merit"* şi *„unul dintre luceferii literaturii noastre"*.

CONCLUZII. Revenind asupra structurii acestei scrieri, observăm că este concepută sub forma unei scrisori adresate unui prieten.

Deşi intenţia autorului a fost de a evoca şcoala aşa cum era ea cu 50 de ani în urmă, alături de amintirile legate de acest subiect au fost consemnate în mod firesc şi alte aspecte importante ale epocii, autorul oprindu-se asupra unor nume remarcabile din istoria culturii noastre.

Subliniem realismul evocării şi îndemnul la înaltă ţinută morală adresat dăscălimii. Graiul muntenesc folosit este colorat cu multe arhaisme, care contribuie la reconstituirea realistă a epocii. Autorul combate cu convingere aberaţiile etimologiştilor şi fonetiştilor, subliniind faptul că *„scrisul trebuie să fie reproducţiunea exactă a vorbirii"*.

Ca să sintetizăm, această scrisoare se opreşte asupra următoarelor aspecte: imaginea şcolii de la începutul secolului al XIX-lea, chipul dascălului vremii, evocarea unor personalităţi ale generaţiei, cât şi evidenţierea unor convingeri morale ale scriitorului.

TEME DE LUCRU

- Care este stilul ales de scriitor pentru evocarea amintirilor legate de şcoală? Cum explicaţi opţiunea lui?
- Care sunt numele dascălilor, amintiţi de scriitor, de la care acesta a avut de învăţat? Ce trăsături comune îi leagă? Găsiţi citatul în care scriitorul omagiază efortul anonim al acestora.

(F. M.)

BIBLIOGRAFIE: Călinescu, G. – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a II-a, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982; Zaciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel – *Dicţionarul scriitorilor români, D – L*, Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1998.

Ion Luca CARAGIALE

Bacalaureat



AUTORUL ŞI OPERA SA

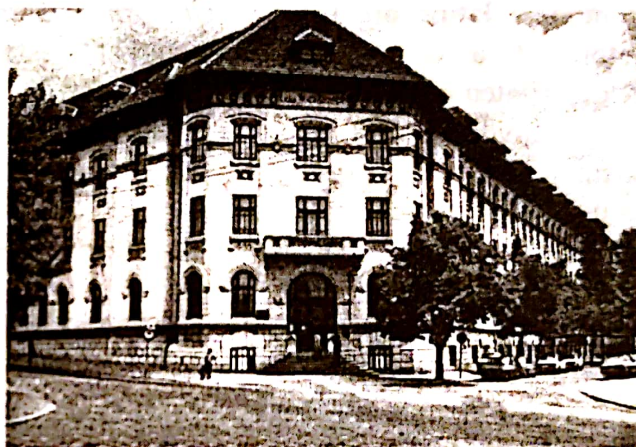
S-a născut la 30 ianuarie 1852, în satul Haimanale (azi I.L. Caragiale), judeţul Dâmboviţa. Este dramaturg şi prozator. Urmează clasele primare şi Şcoala Domnească la Ploieşti şi următoarele patru clase în particular şi la Gimnaziul „Sfinţii Petru şi Pavel" din acelaşi oraş. Între anii 1868 şi 1870 frecventează cursurile Conservatorului din Bucureşti, clasa de declamaţie şi mimică, avându-l profesor pe unchiul său, dramaturgul Costache Caragiale. În 1870 renunţă la postul de copist pe care-l deţinea la Tribunalul Prahova şi se angajează ca al doilea sufleor şi copist la Teatrul Naţional din Bucureşti. În această perioadă, începe să publice în gazetele politice şi umoristice de orientare liberală: „Ghimpele", „Telegraful", „Asmodeu"; este girant responsabil la „Alegătorul liber" (1875 – 1876), corector la „Unirea democratică" (1876 – 1877).

Între anii 1877 şi 1881, colaborează cu articole, reportaje, note sau traduceri la ziarul politic al junimiştilor, „Timpul". Tot acum frecventează şedinţele „Junimii" şi publică, în revista „Convorbiri literare", principalele piese de teatru: *O noapte furtunoasă* (1879), *Conu Leonida faţă cu Reacţiunea* (1880), *O scrisoare pierdută* (1885), *D-ale carnavalului* (1885) – comedii; *Năpasta* (1890) – dramă. În 1879 face prima călătorie în străinătate, la Viena, ca invitat al lui Titu Maiorescu. În stagiunea 1888 – 1889, Caragiale este director general al teatrelor, manifestându-se ca un foarte exigent regizor şi organizator. În cursul anului 1889, apare la Editura „Socec" primul volum al autorului – *Teatru* –, prefaţat de Titu Maiorescu, cu studiul acestuia din 1885, *Comediile domnului Caragiale*. Urmează mai multe volume, broşuri şi pliante, care, împreună cu „Calendarul Claponului" (1878), „Calendarul Moftului român" (1902) şi cu principalele gazete editate singur sau în colaborare („Claponul", 1877; „Naţiunea română", 1877; „Bobârnacul", 1878 – 1879; „Moftul român", 1893; 1901 – 1902; „Vatra", 1884 – 1903), reprezintă cea mai complexă ofertă făcută de un scriitor clasic român circuitelor de difuzare literară şi publicului. Această activitate ar fi trebuit să-i aducă scriitorului consacrarea, dar lui Caragiale i se refuză sistematic confirmarea culturală şi socială. Totul culminează cu un scandalos proces de plagiat (1901 – 1902), intentat de obscurul scriitor Caion (C.A. Ionescu). Se mută cu familia la Berlin, în primăvara anului 1905. Această soluţie extremă, a exilului voluntar, o alege după ce căutase să se opună numeroaselor obstrucţii prin gesturi spectaculoase (iniţiativele comerciale ca berar sau ca mandatar al restaurantului din gara Buzău) şi printr-un complicat joc al alianţelor politice cu junimiştii, cu liberalii şi cu conservatorii. La Berlin continuă să scrie; trimite spre publicare în ţară povestiri fantastice (*Kir Ianulea*, *Calul dracului*) şi un studiu de analiză politică – *1907. Din primăvară până-n toamnă*. Moare la Berlin, la 22 iunie 1912, după ce respinge ideea jubileului de şaizeci de ani, organizat în ţară.

PREZENTAREA TEXTULUI

Inclusă într-o serie tematică mai largă, cea a şcolii, schiţa *Bacalaureat*, figurând în volumul *Momente, schiţe, amintiri*, satirizează favoritismul, promovarea prin intervenţii a elevilor incompetenţi.

Subiectul este concis, simplu, conceput linear. Textul se compune din două dialoguri care dezvoltă firul epic, ceea ce îi conferă un caracter dramatic, de mic spectacol, legate prin scurte secvenţe narative, cu rol de indicaţie scenică, făcute din perspectivă naratorială. Deschiderea schiţei se face brusc, printr-o relatare la persoana I (relaţia autor–narator–personaj trebuie avută în vedere), şi surprinde cele două personaje principale, doamna Caliopi Georgescu şi naratorul-personaj, în plină mişcare. Poziţia personajelor se schimbă, fiecare trecând, pe rând, în prim-plan.



Craiova. Colegiul Naţional „Fraţii Buzeşti“

PRIMUL DIALOG dintre naratorul-personaj şi doamna Georgescu, care deţine în acest segment poziţia principală, se desfăşoară alert şi conţine informaţia ce va declanşa acţiunea orientată riguros către deznodământ. Caragiale îşi lasă personajele să vorbească, „individualitatea oamenilor lui, o individualitate purtătoare de sensuri tipice, devine evidentă mai întâi din modalităţile lor de a se exprima“ (Tudor Vianu). Printr-un debit verbal insistent, hotărât, întrerupând orice replică a interlocutorului pentru a evita ezitările, madam Caliopi pronunţă numele lui Ovidiu, fiul său, care trebuie ajutat să promoveze examenul la Morală. „*Persecutat*“, după părerea mamei, de profesorul Popescu, „*capabil să-i zdrobească cariera*“, tânărul „*foarte simţitor*“, şi având în vedere şi „*educaţia primită*“, e capabil să se omoare. „*– Închipuieşte-ţi, să-i dea nota 3, şi lui îi trebuie 6... şi la ce? tocmai la Morală?*“ Ticurile verbale, expresiile stereotipe („*Poţi!... să nu zici că nu poţi... ştiu că poţi... trebuie să poţi!*“), gesturile redând agitaţia în atingerea scopului („*Loveşte la stânga, loveşte la dreapta, apoi iar la dreapta, apoi la stânga; în fine, înfige iar vârful în spinarea birjarului, care opreşte*“) îngroaşă caricatural personajul şi pun în evidenţă contrastul dintre aparenţă şi esenţă. Intervenţiile preopinentului, care este în fapt o dedublare a autorului, reduse la câteva replici ambigue la prima vedere, lasă impresia unui acord faţă de propunerile doamnei Georgescu. Substratul este ironic. În final, dialogul e întrerupt de o secvenţă aparţinând naratorului, care informează asupra unei situaţii comice: numele celor trei fii ai doamnei Georgescu sunt Virgil, Horaţiu şi Ovidiu, ceea ce reflectă snobismul. Pe de altă parte, cititorul află faptul că primii doi sunt deja studenţi la drept, pe când mezinul, destinat aceleiaşi cariere, trebuie să treacă bacalaureatul, dar „*s-a înţepenit la Morală*“. Satira este potenţată de ironie.

AL DOILEA DIALOG, în care rolul principal îl deţine naratorul-personaj, se desfăşoară acasă la profesorul Popescu. Pentru a ajunge la „obiectul“ solicitat, schimbarea notei din 3 în 6, personajul recurge la o mişcare de motivare deviată într-o divagaţie cu o funcţie comică. Efectul discursului, caracterizat prin vorbărie goală şi frazeologie

bombastică, nu este cel scontat, şi atunci strategia va fi alta. Profesorul este luat direct: *„– Uite, frate Popescule, să lăsăm chestiile de principiu. Ştii de ce am venit la dumneata?“* Şi mai departe: *„– Am venit să te rog să dai lui Ovidiu Georgescu pe care l-ai examinat ieri la Morală şi i-ai dat nota 3 – să-i dai nota 6...“* Automatismul verbal imperativ al doamnei Georgescu este reluat de personajul-narator: *„Să nu zici că nu poţi! Ştiu că poţi! Trebuie să poţi!“* Replica *„Ce are a face Morala cu cariera de avocat, pe care vrea tânărul s-o îmbrăţişeze?“* relevă sensul intervenţiei mamei, subliniind ridicolul situaţiei. Argumentul *„Sunt toţi de familie bună“*, repetat de profesor, persoană coruptibilă, încurajând nonvaloarea, va fi reluat de madam Georgescu, dezorientată în privinţa înţelesului.

EPILOG ŞI MORALĂ. În epilog, comicul rezultă din rezolvarea favorabilă a situaţiei, dar mai ales din replica personajului feminin, devenită *„norocita matroană română“* (aluzie la numele latine ale fiilor): *„Uf... am scăpat! Am dat şi bacaloriatul ăsta“*. Pronunţia deformată a cuvântului „bacalaureat“ este relevantă pentru nivelul de cultură şi mediocritatea personajului.

Cuvântul-cheie al schiţei, „morala“, e în discordanţă cu favoritismul practicat de doamna Georgescu (replica din final arată că procedeul a mai fost folosit cu succes) şi văzut ca un comportament normal. În concepţia personajului feminin nu există incompatibilitate între faptul de a fi „corigent“ la Morală şi cariera juridică, de împărţitor al dreptăţii.

Comicul de situaţie, de limbaj, de caracter acţionează simultan, ajutând la caracterizarea personajelor.

„CE ARE A FACE MORALA CU CARIERA DE AVOCAT?“ (fragment din text)

„Mă dau jos din birjă şi pornesc ridicând rugi călduroase la cer, să dea Dumnezeu să nu fie acasă d-l profesor de filosofie. Intru, ajung la locuinţa lui, bat. Cerul n-a voit s-asculte rugile mele: d-l profesor este acasă... Cum să încep? Să-l iau pe departe... zic:

– Frate Popescule, ciudate sunt şi programele şi regulamentele şcolilor noastre: prea se dă o egală importanţă tuturor obiectelor de studii şi asta e dăunător mersului, adică vreau să zic, progresului; căci în definitiv, ce vrea să facă şcoala din tinerele generaţiuni, care vin şi caută, mă-nţelegi, o cultură sistematică, pentru a deveni cetăţeni utili, fiecare în ramura sa de activitate socială?

Profesorul se uită la mine aiurit, fără să înţeleagă. Eu urmez:

– Bunăoară, am văzut absurdităţi în şcolile noastre; am văzut copii cu excelente aptitudini la studii, condamnaţi a sta un an repetenţi, fiindcă n-au avut notă suficientă la muzică sau la gimnastică. Înţelegi bine că un an de întârziere, pentru inaptitudine la muzică sau la gimnastică!... Dar asta, trebuie să convii şi dumneata, e tot aşa de absurd ca şi când ai împiedica pe un tânăr dispus să înveţe dreptul, să piardă un an, fiindcă nu e tare la Morală... Ce are a face Morala cu cariera de avocat, pe care vrea tânărul să o îmbrăţişeze?... Ba nu, spune d-ta!

Profesorul holbează ochii la mine şi mai aiurit... Văzându-l aşa, îmi zic: nu merge! nu merge cu sistema mea pe departe! trebuie apucat boul de coarne.

– Uite, frate Popescule, să lăsăm chestiile de principiu. Ştii de ce am venit la dumneata?

– Ba!

– Am venit să te rog să dai lui Ovidiu Georgescu pe care l-ai examinat ieri la Morală şi i-ai dat nota 3 – să-i dai 6...

– !

– Să nu zici că nu poţi!... Ştiu că poţi! trebuie să poţi!

– Atunci trebuie să le dau la toţi!

– Să le dai la toţi!

– Bine, dar...

– Să nu zici că nu poţi! Ştiu că poţi! trebuie să poţi! să le dai la toţi! Sunt toţi de familie bună!

Profesorul – e şi el om de familie bună – zice:

– Bine! dacă sunt de familie bună, vom căuta să le dăm la toţi nota 6.

– Îmi promiţi?

– Pe onoarea mea de profesor!"

TEME DE LUCRU

- Alcătuiţi o compunere prin care să demonstraţi că „morala" este cuvântul-cheie al schiţei.
- Comentaţi, pe de o parte, argumentaţia naratorului-personaj în faţa profesorului Popescu, pe de altă parte, atitudinea profesorului faţă de situaţia creată. *(S. P. S.)*

BIBLIOGRAFIE: Cioculescu, Şerban – *Caragialiana*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1977; Cioculescu, Şerban – *I.L. Caragiale*, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1967; Vianu, Tudor – *Studii de stilistică*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1973.

Ion Luca CARAGIALE

Triumful talentului

PREZENTAREA TEXTULUI

NIŢĂ GHIŢESCU, UN OM FĂRĂ NOROC. Eroii schiţei, Niţă Ghiţescu şi Ghiţă Niţescu, sunt doi buni camarazi la o şcoală de provincie unde nu străluceşte nici unul printr-un prea mare sârg la învăţătură. Dacă-i deosebeşte totuşi ceva, afară de condiţia materială, este fără îndoială talentul lor aşa de diferit la scris: în vreme ce Ghiţă, cu degetele degerate şi lipsit de *„apucătură din ochi la lucru de piguleală"*, aşterne literele cum nu se poate mai urât, Niţă are *„icoană la scris"*, întrecând cu mult chiar modelele caligrafice tipărite. La terminarea claselor primare, copil sărac fiind, Niţă e îndrumat de dascăl să meargă să-şi câştige pâinea din darul ce i l-a dat Dumnezeu: să se facă aşadar copist pe undeva prin Capitală. Graţie unei cunoştinţe, află îndată de un concurs ce se ţinea la unul din ministere pentru asemenea post. Concurenţi se dovedesc destui, dar şi Niţă oferă examinatorilor săi o probă de toată frumuseţea; totuşi nu va fi printre cei aleşi. Mâhnit, dar fără a-şi pierde speranţa, Niţă se hotărăşte să aştepte răbdător, căci, vorba cunoştinţei, *„mai sunt şase ministere; o să se mai ivească locuri"*; şi locuri se ivesc într-adevăr în cinci rânduri la câte un minister şi Niţă concurează din nou cu acelaşi zel, dar şi cu acelaşi rezultat dezastruos care-l face pe nenorocosul candidat să exclame iarăşi, dar din ce în ce mai mâhnit: *„Şi ce frumos scrisesem, domnule!"*

NIȚĂ ȘI GHIȚĂ. SCHIMBURI DE ROLURI. Tot mai rămâne însă un minister, și nu mult trece până când și acela scoate un post de perfect caligraf la concurs. În așteptarea examinării, Niță își dă toată silința și exersează zi de zi fel de fel de scrituri, dar chiar în ajunul celei din urmă încercări, nu mică-i e mirarea întâlnindu-și vechiul camarad, pe Ghiță Nițescu, venit în București pentru a se prezenta la același concurs. Să concureze la caligrafie Ghiță cu Niță pare o glumă și totuși nu e, după cum îi explică Ghiță colegului său: însuși ministrul, către care tânărul avea recomandație, i-a poruncit să se prezinte.



București. Muzeul Literaturii Române

Pentru mai multă siguranță însă, Ghiță îi oferă lui Niță trei poli ca să nu se prezinte la concurs. Niță, cu mare nevoie de bani, dar și sigur pe talentul său, n-ar fi încheiat niciodată asemenea târg, dacă tocmai atunci cunoștința sa nu l-ar fi întâlnit și nu i-ar fi spus că i-a găsit deja un post mai bine plătit și mai de viitor decât cel pentru care se pregătea să concureze. Târgul între cei doi camarazi se încheie așadar într-o formă chiar mai avantajoasă pentru fiecare. Se vor prezenta amândoi la concurs, dar fiecare va iscăli proba cu numele celuilalt; în schimbul a cinci poli Ghiță va avea deci nu doar recomandație, dar și o probă caligrafică de invidiat.

Coincidența face ca de această dată la concurs să fie doar doi candidați – firește, cei doi vechi camarazi –, lucru care însă nu pare să simplifice lucrurile, ba dimpotrivă.

ERRARE HUMANUM EST (fragment din text)

„Ieșind de la concurs, în sala de așteptare, Ghiță a mulțumit cu efuziune camaradului său, iar acesta i-a zis:

– Numai noi doi am fost: recomandație ai, caligrafie am, slavă Domnului! Să fie cât ai dracului, pe cine o să numească?

N-apucă să termine vorba Niță, și ușa se deschise.

– Rezultatul concursului! strigă solemn prezidentul comisiei. S-au prezentat doi concurenţi: dd. Niţă Ghiţescu şi Ghiţă Niţescu. A reuşit domnul...

– Domnul?... întrebară într-un glas cei doi concurenţi.

– Domnul Niţă Ghiţescu!

– Daţi-mi voie, domnule director, zise Niţă atins, pe când Ghiţă nu ştia ce să crează; trebuie să fie o greşeală! Poate că n-aţi văzut bine probele!

– Cum? Întrebă aspru directorul, prezidentul comisiei.

– Slavă Domnului! Adăogă Niţă... ne cunoaştem ce putem... Trebuie să fie, nu Niţă Ghiţescu, ci Ghiţă Niţescu.

– Domnule! nu-ţi permit să fii rău crescut!... mă-nţelegi? Am zis bine: a reuşit d. Niţă Ghiţescu!

Dar d. Niţă Ghiţescu nu s-a lăsat biruit de asprimea d-lui prezident al comisiei; foarte obraznic, a strigat şi mai tare:

– Nu se poate, domnule director! V-aţi înşelat! Uitaţi-vă la probe!

Tonul cu care a zis «uitaţi-vă la probe!» a făcut un efect straniu asupra superiorului: i-a impus, parcă; acest domn a răspuns:

– În fine, errare humanum est... *să vedem...*

Şi zicând acestea, a scos din buzunar un plic, pe care camaradul lui Niţă-l cunoştea bine, şi din plic a tras o scrisorică; s-a uitat pe ea cu băgare de seamă, şi, cu tonul mai blând, zâmbind:

– Ştii că ai dreptate dumneata?... Aşa e!... Vezi?... confundasem... În adevăr, a reuşit d. Ghiţă Niţescu.

– Aşa da! A răspuns plin de satisfacţie d. Niţă Ghiţescu.

Şi d. director, grav, se retrase-nchizând uşa."

LUMEA PE DOS. Povestea banală a celor doi colegi de şcoală este, în fond, o poveste cu tâlc. Finalul, la prima vedere absurd, al acestei istorii ce evoluase până atunci într-o monotonie şi o previzibilitate evident intenţionate pune în lumină caracterul carnavalesc, „pe dos" al acestei lumi. Dezordinea este dată în primul rând de absenţa oricăror fundamente morale şi valorice. Aici individul nu are identitate (ori are una uşor substituibilă): vezi simetria goală a numelor personajelor: Ghiţă Niţescu şi Niţă Ghiţescu. Valoarea este un criteriu de selecţie inoperant, înlocuit cu succes de „recomandaţie". Mediocru, pus în imposibilitatea de a se valida prin el însuşi, eroul caragialian e mereu în căutarea unui protector. „Cunoştinţa", „amicul" capătă atributele unei autorităţi veritabile, ele reprezintă un fel de instituţie eficientă, omniprezentă. Astfel de situaţii vom întâlni şi în alte „momente": *Lanţul slăbiciunilor*, *Bacalaureat*. Într-o societate bazată pe asemenea principii competenţa e chiar un dezavantaj. Semnul clar al ignorării regulii numărul 1: asigurarea unei amabile protecţii. „*Icoana*" la scris a lui Niţă nu face nici o para chioară; abia intervenţia cunoştinţei reuşeşte să mişte lucrurile. Talentul şi recomandaţia se opun atât de categoric unul alteia, încât orice conciliere se dovedeşte imposibilă. A le avea pe amândouă este ceva atât de absurd, atât de neînţeles încât produce confuzie şi nelinişte, cum se întâmplă cu directorul celui din urmă minister.

Toate semnele acestui univers sunt răsturnate: cumintele e nebun şi nebunul înţelege. Cât timp personajele evoluează normal, ele fac figura unor eroi donquijoteşti: vezi peregrinările lui Niţă din minister în minister. Când comportamentul lor intră sub incidenţa absurdului comic (Ghiţă vrea să devină caligraf, Niţă protestează vehement împotriva

declarării sale drept câştigător şi zâmbeşte cu satisfacţie când e scos din joc), e semn că se integrează normal, că reacţionează coerent faţă de lumea în care trăiesc.

Ironia ce însoţeşte pe dedesubt discursul epic este dublată de una ce ţine de viziune. Personajele lui Caragiale stau adesea sub un destin ironic, manifestat ca „vice-versa". Asemeni personajului din *Două loturi* care are numerele câştigătoare la loterie, dar invers, Niţă nu poate reuşi la concurs decât atunci când este, de fapt… Ghiţă.



Făgăraş. Colegiul Naţional „Radu Negru". Imagine de epocă

TEMĂ DE LUCRU

- Să ne gândim la o temă mai puţin obişnuită: să imaginăm o proză care să aibă o desfăşurare epică asemănătoare, dar în epoca noastră, a calculatoarelor… Realizaţi, prin urmare, un eseu cu următorul titlu: „Niţă, Ghiţă şi calculatorul".

(D. C.)

BIBLIOGRAFIE: Cazimir, Ştefan – *I.L. Caragiale faţă cu kitschul*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1988; Călinescu, G. – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982; Cioculescu, Şerban – *Caragialiana*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1977.

Ioan GROŞAN

Marea amărăciune

AUTORUL ŞI OPERA SA



Prozator, dramaturg şi jurnalist, Ioan Groşan s-a născut la 3 octombrie 1954 în Satulung (Maramureş). Este absolvent al Facultăţii de Litere a Universităţii din Cluj.

În anii studenţiei este membru al Cenaclului literar „Echinox“, apoi al „Cenaclului de Luni“ şi al „Cenaclului din Tei“ din Bucureşti. Este membru fondator al grupului satiric „Ars Amatoria“.

Debutează cu volumul de nuvele *Caravana cinematografică* (1985). Următoarele volume publicate sunt: *Trenul de noapte* (1989), *Şcoala ludică* (teatru, 1990), *Planeta mediocrilor* (1991), *O sută de ani de zile la porţile Orientului* (1992), *Jurnal de bordel* (1995), *Jurnal de Cotroceni* (1998).

Nuvela *Caravana cinematografică* a fost tradusă în limba rusă, iar nuvela *Trenul de noapte* în limbile franceză, germană şi poloneză.

Proza lui Ioan Groşan a reuşit să se sustragă teoretizărilor optzeciste şi să îmbine textualismul cu plăcerea ficţiunii. Considerat drept un „fantezist alegoric“ de către Radu G. Ţeposu (*Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*) sau un „ficţionar“ de către Mircea Cărtărescu (*Postmodernismul românesc*), care preia, de fapt, o formulă aplicată de Ov. S. Crohmălniceanu prozei optzeciste, Groşan îşi păstrează, într-adevăr, apetitul narativ, capacitatea de a fabula, dând o anume „carnalitate“ povestirilor sale. În plus, problemele grave ale existenţei, dilemele individului nu sunt ignorate, chiar dacă sunt mascate de umor sau exprimate într-o manieră inedită.

PREZENTAREA TEXTULUI

TEMA ŞI PERSONAJELE. *Marea amărăciune*, apărută în volumul de debut *Caravana cinematografică*, este una dintre povestirile antologice ale autorului. Trăsăturile prozei optzeciste sunt asimilate, absorbite în ţesătura epică, parodia, grotescul, autoreferenţialitatea se amestecă bine în pasta poveştii, nu sunt corpuri străine, nici nu tind să devină stufoase şi să sufoce astfel cititorul.

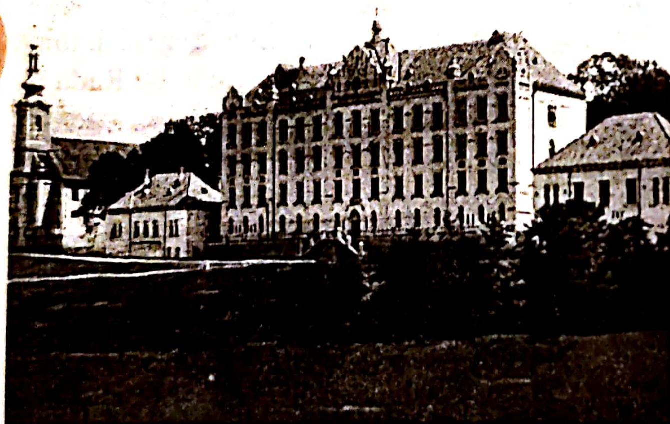
Tema acestei povestiri (de fapt un micro-roman sau – după Mircea Cărtărescu – „un long short story“) o constituie jocul cu ficţiunea şi forţa ei demiurgică. Nevoia de ficţiune a profesorului de limba română, Sebastian Pop, este totală: iubitele sale (Beatrice Cărămizaru, Ioana Eraclid), soţia sa, Sonia, sunt de fapt creaţii ale fantazărilor sale sau întrupări ale unor „prescrieri“ (ficţiuni transpuse în realitate în aşa fel încât adevărul faptelor reale să corespundă cu adevărul celor scrise pe hârtie). Realitatea (această „prejudecată“, după cum remarca Groşan în textul publicat în „Amfiteatru“, nr. 5, mai 1988) încetează de a mai fi obsesia scriitorului postmodern, ca şi a personajelor din această nuvelă, locul ei fiind luat de spectacolul ficţiunii, singurul care poate conferi existenţei savoarea necesară, o aură estetică, precum şi prospeţimea virtualului, a începutului.

Sebastian Pop, profesor remarcabil, cu obligaţii didactice şi casnice de îndeplinit, pluteşte în sfera înaltă a livrescului şi a fanteziei. Fără a fi lipsit de spirit critic, de spirit

de observație, cu oarecare veleități de conducător social, acesta optează pentru ficțiune, jocul „prescrierilor" ajutându-l să se împotrivească mediocrității, încremenirii. Împreună cu Ioana Eraclid, profesoara de engleză, încearcă să creeze realitatea prin cuvânt, să modifice lumea, să transfere ficțiunea în realitate, această „comutare a scripturalului în real" constituind chiar tema povestirii, după cum observa Mircea Cărtărescu (*op. cit.*) Astfel, realitatea sumbră a perioadei comuniste, cu obligațiile unor ședințe interminabile, cu defilări pe stadioane și colectări de sticle și borcane, începe să se modifice sub influența biletelor prescriptive. Demersul lor nu este un simplu joc, ci încercarea disperată de a acționa asupra unei lumi grotești (rânduite în baza unor ierarhii ridicole, arbitrare, preocupate de ambiții, bârfe și intrigi mărunte), în speranța de a o schimba.

IUBIRE, FICȚIUNE, NOSTALGIE. Cei doi se întâlnesc în cabinetul de literatură, în pod, în pivniță, prin gări și autogări pentru a bea cafea, a discuta despre literatură, dar mai ales pentru a realiza ceea ce au scris pe hârtie (ei sunt autorii și, totodată, actorii scenariilor scrise), oricât de dificil ar fi; chiar și dragostea lor se datorează acestui joc ficțional.

Iubirea ca ficțiune, ca virtualitate, reprezintă sublimul, dar, de îndată ce se transformă în realitate, își găsește împlinirea, ea decade (orice nuntă, orice împreunare fiind numai o ratare, o moarte), de unde „*marea amărăciune*" a personajului ce tânjește după un veșnic început. În acest sens, Mircea Cărtărescu remarca: „Nostalgia, sentimentul postmodern prin excelență, apare ca o reacție viscerală de frustrare. Ca în basmul eminescian, frumoasa e fără corp și nu poate fi strânsă în brațe. Fantomatică, translucidă, iluzorie, lumea psihică a postmodernității ar fi etern des-fondată dacă nu s-ar fonda tocmai pe nostalgia realelor, a paradisului pierdut" (*op. cit.*).



Odorheiul Secuiesc. Gimnaziul. Imagine de epocă

IERARHII DE CANCELARIE. Ioan Groșan nu este însă numai un fantezist, ci și un fin observator al vieții, un ironist subtil. Antologică este tipologia pe care o face cadrelor didactice, în funcție de locul strategic pe care-l ocupă în sala de consiliu. Astfel, pe un rând, în fața conducerii școlii, se așază învățătoarele în vârstă, cu experiență și cu greutate în discuțiile organizatorice și pedagogice, vin apoi învățătoarele tinere, dar căsătorite, care alcătuiesc un grup separat, preocupate mai mult de gospodărie și de viața lor conjugală decât de dezbaterile consiliului, și în cele din urmă învățătoarele tinere, necăsătorite. Pe un alt rând se așază profesorii, cei aflați în vizorul conducerii, în față, cei apropiați conducerii, la mijloc, iar recalcitranții, grupul de șoc, mai în spate. Lumea aceasta, organizată pe enclave, dispusă strategic, este o lume pe picior de război, din care armonia și spontaneitatea lipsesc. În cele din urmă, această lume încremenită va ieși învingătoare, ademenindu-l pe cel ce încercase s-o modifice, integrându-l inerției sale.

CONCLUZII. Ioan Groșan stăpânește foarte bine arta de a jongla cu achizițiile livrești, dându-le când un sens metafizic, când unul comic, grotesc: „*Tot ce-ți rămâne e să-ți asculți retorica egoistă a trupului silit să iasă la rampă, să înșire din nou meticuloasa,*

balzaciana descriere pe care o debitează palmele, memorialul de călătorie al buzelor, discursul de Caţavencu al sexului, urmat de exclamaţiile entuziaste ale auditoriului şi de agonia cehoviană a muşchilor în repaus".

Amestecul realului cu ficţionalul (în acest sens, M. Cărtărescu vorbea de o proză a „texistenţei"), al umorului cu tragicul, îmbinarea reflecţiei profunde (fără a fi pedantă) asupra existenţei cu plăcerea de a descrie şi de a povesti, intertextualitatea bine încorporată, toate acestea îi conferă prozei lui Groşan un loc aparte în cadrul literaturii optzeciste, al prozei noastre în general.

ÎNTÂLNIRI PRESCRISE (fragment din text)

„«Nu-ţi dai seama, zise Sebastian emoţionat, că tot ce-am făcut noi doi, împreună, a fost mai întâi scris aici pe bilete?» «Ba da, zise Ioana contrariată, dar mi se pare normal să fie aşa». «Cum normal?! E normal să nu faci nimic altceva, dar absolut nimic altceva, decât ceea ce mai întâi a fost scris?» «Nu ştiu ce vezi tu aşa ciudat în asta, zise Ioana. Că doar n-am fost cu copiii în Patagonia». «Zău? Ia citeşte biletul nr. 14!» «Te aştept mâine în pod în pauza mare», citi ea. «Şi-ai venit!» făcu Sebastian triumfător. «Da, recunoscu zâmbind Ioana, am venit să te ajut să îmbraci panourile». «Ce panouri? Panourile erau la subsol!» «Bine, eu aşa am crezut. Nu mi-ai spus tu că sunt panouri şi-n pod?» «Dar aveai oră! Când ţi-ai dat seama că nu e vorba de panouri, de ce-ai mai rămas?» «Nu ştiu, mărturisi Ioana. Mi se părea interesant să stau cu tine acolo şi să bem cafea». «Desigur, o imită Sebastian, e foarte interesant şi normal să stai în podul şcolii şi să bei cafeaua din termos». «Părea o aiureală de-a ta». «Da? Citeşte nr. 17. Tot aiureala mea este?» «Ce-ai zice de o vizită acasă la ţiganii dintr-a VIII-a F?» citi Ioana. «E biletul tău, spuse Sebastian. De când cunosc eu şcoala asta, pe nimeni nu l-a pătruns dorinţa să facă asemenea vizite la domiciliu. Dar noi am mers. Ce te-a apucat atunci?» «Nu ştiu, spuse Ioana. Ţi-a părut rău?» «Nu-i vorba de asta. E vorba că n-am făcut nimic să nu fi fost întâi scris aici». Ioana privi biletele: «Vorbeşti serios?» «Poţi să te convingi şi singură». «Şi tu când ţi-ai dat seama?» «Mai demult». «Înseamnă că ultimele bilete...» «Da, eu ştiam, o întrerupse Sebastian. Am vrut să văd dacă e adevărat, dacă într-adevăr se-ntâmplă chiar aşa». «De aceea m-ai chemat atunci duminica în faţa abatorului?» «Da». «Dar eu puteam să nu vin». «Ai venit totuşi». «N-o să mai vin». «Ar fi păcat». «Auzi? Se sună. O să deschid uşa şi o să plec. Ai scris şi asta?» Sebastian nu răspunse. «De fapt, ce vrei?» întrebă Ioana încercând să îndrepte şirul dezordonat de pe masă. «Să continuăm». «Ce să continuăm?» «Cum ce să continuăm? – o privi el uimit şi glasul îi urcă aproape înflăcărat. Să nu facem decât ceea ce scriem!» «Tu eşti nebun». «Nu-ţi dai seama – urmă el ca şi cum n-ar fi auzit-o – ce minunăţie poate să fie să aştepţi fiecare zi cu gândul că vei face tot ceea ce ţi-ai imaginat cu plăcere că o să



Praga. Hradul. Muzeul literaturii cehe.
Biblioteca Strachov

faci, şi când vine ziua, chiar să faci?» «Bine, dar toate astea poţi să le faci şi fără să le scrii înainte». «Nu, spuse Sebastian cu tărie, trebuie scris!» Ioana se uită cu atenţie la el, apoi izbucni în râs. «Ce copil eşti! Uite cu ce i-a trecut lui prin cap să se joace!» «Nu mă joc, zise Sebastian şi zâmbi şi el. Sau mă joc, da». «Şi eu de ce să mă joc? Ce sens are?» «Ai altceva mai bun de făcut? Spune, ai?» «Şi dacă eu scriu, sau prescriu, cum vrei tu, că, poftim, mâine noapte voi suna la uşa ta să-ţi cunosc soţia?» «De ce să prescrii asta? – făcu nedumerit Sebastian. Deşi, dacă vrei neapărat, poţi s-o faci. Eu sunt în stare să-ţi deschid». «Vezi? – spuse Ioana şi surâsul îi reapăru în colţul pleoapelor. Vezi? Nu se poate ce vrei tu. Nu mă joc».

Dar o făcu. La numai trei zile după discuţia din Camera Pionierului, Sebastian îi lăsă în sertar o scrisoare în care, împrumutând un fel ceremonios de a formula frazele, fel ce i se părea că sună bine şi chiar impresionant, îi explică pe larg ce înţelegea el prin corespondenţa lor şi, în acelaşi timp, îi justifica în cuvinte alese toată posibila frumuseţe a jocului. Dedesubt, într-un post-scriptum mai sec, o anunţa: «Marţi după-amiază, între şase şi şase şi-un sfert, vei veni în faţa Autogării Militari. Voi fi acolo. Vei coborî din 74 barat şi vom mânca un doboş la cofetăria din colţ. Apoi ne vom întoarce în oraş». La şase şi zece, Ioana se coborî înfofolită dintr-un 74 barat şi-l căută cu privirea pe peronul autogării. Sebastian, care stătea ascuns printre navetişti şi ţărani răbdători, se repezi s-o întâmpine. «Am venit», spuse ea zâmbind şi se opri cu capul dat uşor într-o parte, ca un căţel în aşteptarea bucăţii de zahăr. «Da, spuse Sebastian încercând să-şi ascundă bucuria, da. Să mergem». Intrară în cofetărie, se aşezară la o masă şi Ioana exclamă veselă, arătând spre tejghea: «N-au doboş!» «Am adus eu», zise Sebastian şi scoase din servietă două doboşuri împachetate sumar. Comandară sucuri, două prăjituri «Caraiman» şi folosindu-se de linguriţele localului, consumară în tăcere doboşurile."

TEME DE LUCRU

- Evidenţiaţi în text pasaje sugestive pentru „rolul esenţial al şcolii în educarea tinerelor generaţii în spiritul concepţiei comuniste despre lume şi viaţă" – afirmaţie des folosită până în urmă cu un deceniu şi jumătate.
- Comentaţi fragmentul, axându-vă îndeosebi asupra raportului realitate – ficţiune.
- Consideraţi că ficţiunea poate influenţa existenţa umană? Argumentaţi-vă punctul de vedere.

(D. I.)

BIBLIOGRAFIE: Cărtărescu, Mircea – *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1999; Ţeposu, Radu G. – *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1993.

Radu PETRESCU

Ocheanul întors

AUTORUL ŞI OPERA SA



Scriitorul este un reprezentant de seamă al „Şcolii de la Târgovişte", alături de Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, Tudor Ţopa, Petru Creţia. S-a născut la Bucureşti în 31 august 1927 şi a decedat la 1 februarie 1982. A urmat Liceul „Enăchiţă Văcărescu" din Târgovişte, apoi Facultatea de Litere din Capitală. Un timp, până în 1953, este profesor de limba şi literatura română în Petriş, apoi în Prundu Bârgăului (experienţă ardeleană consemnată în jurnalul *Ocheanul întors*, considerat de Eugen Simion „cel mai amplu şi mai profund jurnal de creaţie publicat în literatura română"), după care renunţă la catedră şi se stabileşte în Bucureşti. Debutează în volum la 43 de ani, cu *Matei Iliescu* (1970), deşi autorul scrisese înainte *Sinuciderea din Grădina botanică* (publicată în 1971), *Didactica nova, Ce se vede, O moarte în provincie*. Romanului de debut îi urmează *Proze* (1971), *O singură vârstă* (1975), jurnalele *Ocheanul întors* (1978), *Părul Berenicei* (1981), studiile de critică literară grupate sub titlul *Meteorologia lecturii* (1982) şi un alt jurnal, *A treia dimensiune* (1984). În 1999 a fost publicat un mic studiu al prozatorului, intitulat *G. Bacovia*.

PREZENTAREA TEXTULUI

În *Ocheanul întors* sunt uimitoare forţa autorului de a se bucura de peisajul stilizat pictural al satelor Petriş şi Prundu Bârgăului (în care era profesor) şi capacitatea de a trăi orice clipă, încercând să detecteze cu tenacitate noi sugestii pentru opera sa. Sunt consemnate în jurnal şi chinurile şi neliniştile creaţiei, planurile literare, prezenţa oamenilor din jur, ezitările, prieteniile literare ale autorului şi, nu rareori, modul în care el încearcă să descopere poezia în şi pentru copiii din şcoală, exuberant şi entuziasmat de talentul lor.

UN COPIL SCRIITOR (fragment din text)

„Alaltăieri Andrei Hăngan mi-a dat o compoziţie în care versurile:

Iar în zarea înnegrită de-ale norilor cadavre
Înspre care marea aruncă valurile ei de foc

ori sunt din Eminescu, dar nu le pot identifica acum, ori sunt în spirit eminescian şi atunci autorul lor este, neapărat, un fenomen. Am de la el şi un text în proză, pe care l-am desprins din caietul lui de şcoală, şi acolo găsesc câteva locuri care arată că în capul poetului plutesc lucruri enorme: zăpada de pe munte «răsfrângea o umbră de cristal spre înălţimile norilor», norii răsfrâng «ca o oglindă pleoapele bătrâne a munţilor» (este eminescian, dar şi altfel), cărările munţilor «înnegrite de vreme şi de cadavrele norilor» (variantă a imaginii din primul dintre versurile citate). Nu pot transcrie în întregime, pentru că Andrei nu calcă doar pe ortografie, ci şi pe coerenţă, dar trag din dărâmăturile lui altă imagine grea («Apoi soarele cu privirile lui aţintite luminează pâcla neagră a muntelui») şi, punând virgulele şi

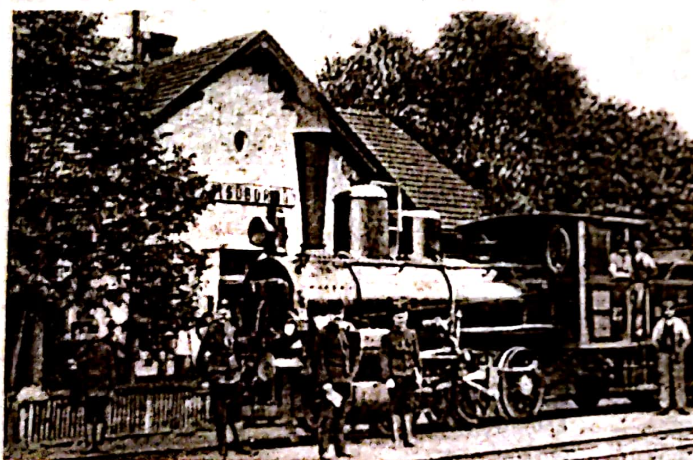
punctele uitate de el, copiez ultima parte pentru grozăviile de felul celor de mai sus («privirile umbroase» ale lunei și «cerul ca un juvaier imens răsfrânge lumini întortocheate peste pădurile mari») și pentru instinctul care face să dea preț unei ploi de propoziții comune de genul «cântă păsările», «zboară fluturii», dramatizându-le prin observațiile ritmice, simetrice «Este un tablou îngrozitor» și «Este uimitor de frumos».

«Noaptea luna-și aruncă privirile umbroase asupra ei. Apa bâlbâiește pe adâncimi și la cotituri. Este un tablou îngrozitor. În schimb, vara este frumos când stai la umbra de pe sub stejari. Cântă păsărele. Zboară fluturi. Se aud chiuituri din toate părțile. Noaptea se aude lătratul unui câine, cântecul unui păcurar. Este uimitor de frumos. Vin ploile mari. Se aud bubuituri. Cerul ca un juvaier imens răsfrânge lumini întortocheate peste pădurile mari. Vântul cântă printre frunzele lor, mugind ca o vită.»

*Din versurile lui (*Noaptea*): Strălucind în neagra-i lume / Ca o mină de cărbune și din* Coroana muntelui: *Stau privind la templul vremii / Ce se-nalță și dezmiardă / Cutele-naltului munte / Care pare cu coroană / Dintr-a nourilor spume, / Ce-i umplută de sclipire / Din al său falnicul haos. / Ca din harfă ce răsună, / Ca din mare spumegată, / Sclipește ca un nimb de foc / A muntelui cunună.*

Sclipirea nimbului de foc echivalată în senzație auditivă, a sunetului pe harfe și a tunetului mării.

Andrei Hăngan este coleg cu Mariana și Paraschiva și stă, cum îl privesc de la catedră, în a patra bancă a rândului din stânga. Cele două, ca și Valeria Moldovan, stau pe rândul de bănci din dreapta mea, lângă ferestrele care se deschid spre drum, spre biserică, și prin care Heniul intră aproape tot (...)



Prundu Bârgăului. Gara. Imagine de epocă

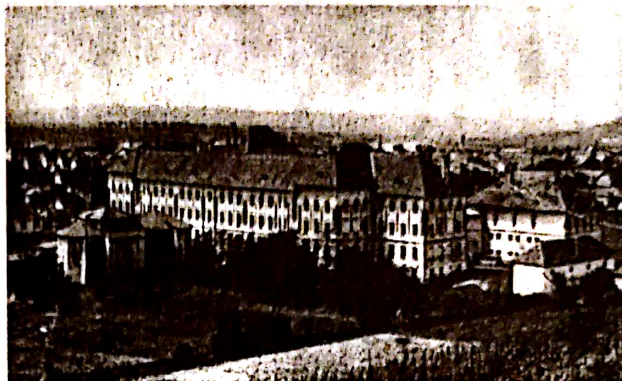
Cu acești copii, aș putea face o altă literatură, o altă pictură, luând totul de la început, departe de rânjete. Câteva case în jurul casei mele, într-un imens parc plin de salcâmi. Îmbarcați spre absolut, pe un plai sau la marginea mării cenușii. De ce ar fi imposibil? Și totuși este.“

CREATORUL COMPLET. Alături de pictură, muzica îl însoțește mereu pe autorul jurnalului. Dar mai ales literatura, cărțile citite zilnic, unele de mare importanță pentru creația sa, observațiile teoretice, uimirile ucenicului scriitor ce urmărește munca unor maeștri sunt elemente care creează sinestezic un personaj excepțional dotat cu o spiritualitate deosebită, dovedind o subtilă înțelegere a psihologiei creației și a arhitectonicii romanelor sale.

Uimitoare sunt la Radu Petrescu bucuria niciodată umbrită cu care surprinde mereu doar excepționalul, sensibilitatea artistică, rafinamentul literar, generozitatea, pofta de viață (dedusă dintr-o epocă a coșmarurilor morbide, când dimineața se trezea fericit că trăiește), iubirea spiritualizată pentru Ea (viitoarea sa soție), blândețea, forța de a accepta totul, de a se izola de realitate în spațiul cărților sale.

VIAȚA LA ȚARĂ (fragment din text)

„Casa în care șed, la Cristina, este în capătul satului, pe un deal, la doi kilometri de școală, și e făcută din bârne. De la ferestre văd la dreapta mea, în jos, un deal lung și sub el satul, clopotnița bisericii săsești, alături de care e școala, cub cu un etaj, vopsit galben, cu acoperișuri țuguiate și obloane la ferestre. În față un deal pe vârf cu vii, la stânga acestuia un alt deal, rotund, și în fundul lor pământul pare un melc, o cochilie grandioasă acoperită din loc în loc cu livezi de meri dincolo de care încep munții acoperiți cu brazi groși. Munții lungi și înalți, cu două-trei creste marcate și cu falduri bărboase care amintesc somptuoasa materialitate a rochiei Estherei lui Rembrandt. Și, de sus până jos și-n toate părțile, o oglindă nemărginită pe care norii par aburii respirației apropiate a unui personaj despre care, știu eu, mult aș da să pot spune vreodată ceva mai mult. Nu lucrurile însele ale acestui loc, ci culoarea și forma pe care ele le trimit prin aer până la mine, ochiul meu, pot fi pipăite ca niște delicate jucării pe care, pe toate, să le pun în poala ei.



Blaj. Institutul Recunoștinței

De dimineață, fericit umflat de lapte, fac gramatică la a șaptea, citesc din Vlahuță la a cincea, din nou gramatică, la a șasea, la ora 1 cumpăr un kilogram de carne de oaie și la 4,30 mă duc cu Mme Z., soția directorului, cu A., care e tatăl ei și secretarul școlii, și cu profesorul de matematică în via satului – pe care o zăresc de la mine pe fereastră. Din vârful ei asist la un apus de soare atât de roșu, încât dealurile se fac violete, și boii care trec cu pluguri pe clinii lor, parcă efigii într-un fildeș străvechi. Între araci, cenușiu. Ciorchinii care atârnă grei ca niște ugere, deasupra lor ies stelele. Secretarul A., care conduce și fanfara satului, vorbește despre culesul viilor altădată, despre cocoșul care se împușca a doua zi de Crăciun. Sunt amețit, văd sub masa cu față albă pe care scriu Ateneul, Ioanidul, Jianu, Kiseleff, Floreasca, Fundațiile cu mese verzi și săli tăcute unde am citit Eugenio D'Ors și Obermann*-ul lui Sénancour, odaia mea cu biblioteca neagră și Pallady, toți norii, apele și copacii Bucureștilor. Dar ziua n-ar fi putut trece cum a trecut dacă toate acestea n-ar fi aici cu mine, fidele și vivificatoare. Voilà! Am revenit acasă, neînsoțit, la ora 8 seara. Casele, pătrate albe de var sub lună, umbrele lor pe drum împreună pocnetul pietrelor sub pașii mei și lătrat de câini. Dintre munți se ridică aburi.“*

LENTILA CARE DEPĂRTEAZĂ. Titlul sugestiv, *Ocheanul întors*, oferă cheia cărții, amplificând astfel frământările interioare ale autorului și estompând lumea din afara lui, transformată într-o proiecție a propriei personalități culturale care se joacă descoperind asemănări, filiații între muzica ascultată, tablourile sau cărțile sale și realitatea în care trăiește. Iată cum explică Radu Petrescu – în manieră indirectă, metaforică – titlul acestei cărți:

„O dată cu sfârșitul acestei săptămâni începe, la București, un alt bloc de muncă și recluziune, pentru «Matei». Încerc toate plăcerile trocului, ca actorul care,

pironit de sutele de ochi din întunericul sălii, îşi simte replicile evaporându-se brusc, gâtul contractat şi impulsul de a fugi îndărăt, în culise. Voi avea ritmul fără care pagina e moartă şi inutilă? Iată întrebarea. Ea se pare atât de sigură!

A trebuit să privesc prin ocheanul întors, prin lentila care depărtează, ca să nu-mi fie sfâşiată şi hârtia. Rămân şi aşa, pe faţa ei, destule zgârieturi.

În timp ce beam marea orelor diurne, am găsit mijlocul de a o bea şi pe cealaltă, a cerului nocturn, înstelat.

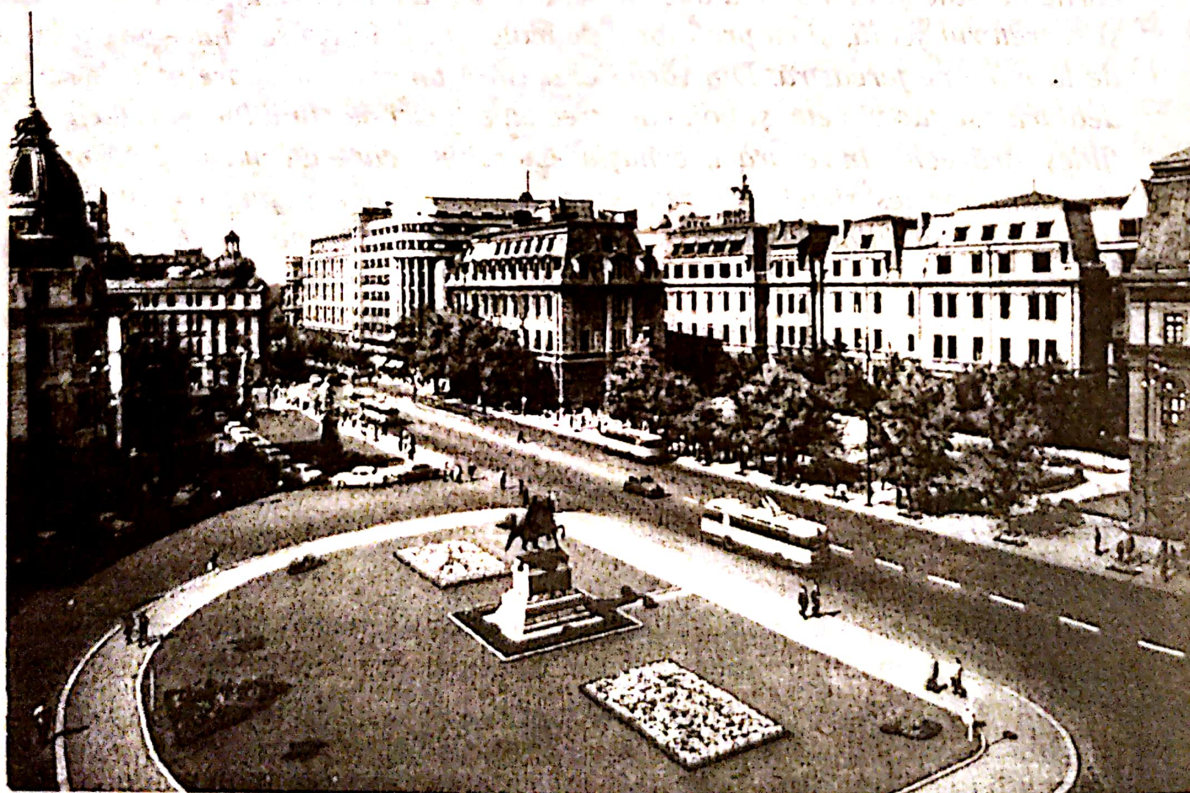
Norii, culise în mişcare. / Răsăritul soarelui, cădere de cortină.

Spectacolul stă sub legea tăcerii, a abstracţiei, a geometriei pure. La ora când mai toţi oamenii dorm."

TEME DE LUCRU

- Comentaţi modalităţile prin care autorul creează efectul pictural din descrierile sale de natură.
- Desprindeţi personalitatea autorului din lucrurile pe care acesta le spune despre sine şi despre munca sa. Subliniaţi incertitudinile artistice şi încercările literare.
- Cum apar copiii descrişi de Radu Petrescu în *Ocheanul întors*? Dar şcoala şi atmosfera rurală? *(C. C.)*

BIBLIOGRAFIE: Iorgulescu, Mircea – *Ceara şi sigiliul*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1982; Simion, Eugen – *Scriitori români de azi*, vol. IV, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1989; Zaciu, Mircea – *O alternativă a prozei contemporane*, în „România literară", 2 octombrie 1986.



Bucureşti. Piaţa Universităţii

James Joyce

Portret al artistului în tinereţe

AUTORUL ŞI OPERA SA



James Augustine Aloysius Joyce s-a născut la 2 februarie 1882 în Ratghar, Dublin, într-o familie de irlandezi catolici aparţinând clasei de mijloc. Atmosfera familială este asemănătoare cu aceea în care trăia Stephen Dedalus şi descrisă în *Portret al artistului.* A fost educat la institute iezuite, Clonglowes Wood College, Belvedere College şi la University College din Dublin. În 1902 părăseşte Irlanda pentru un timp, deziluzionat şi de politica timpului său, şi pleacă la Paris pentru a studia medicina. Între anii 1904 – 1905 este profesor de limba engleză în Trieste. Cea mai mare parte a vieţii o va trăi în Europa continentală. În ciuda recunoaşterii tot mai mari şi asistenţei primite de la Royal Litterary Found, Joyce a luptat împotriva sărăciei şi orbirii. Moare în 1941, la Zürich.

Opera sa se fondează mai ales pe trei mari teme: religia, naţiunea şi limba. A publicat culegerea de poeme *Muzică de cameră* (1907), povestiri – *Oamenii din Dublin* (1914), romane – *Portret al artistului în tinereţe* (1916), *Ulysses* (1922), *Priveghiul Finneganilor* (1939), scrisori – *Scrisorile lui James Joyce* (1957 – 1966).

PREZENTAREA TEXTULUI

STEPHEN ŞI LUMEA COLEGIULUI CLONGLOWES. *Portret al artistului în tinereţe* este o relatare cu accente autobiografice a copilăriei, adolescenţei şi tinereţii lui Stephen Dedalus, conducând în final la o considerare a rolului artistului şi a destinului său, destin care îl poate obliga să-şi părăsească ţara pentru a se confrunta cu lumea întreagă şi a o filtra prin conştiinţa sa. La făurirea acestei conştiinţe de artist asistăm încă de la plecarea lui Stephen la colegiul Clonglowes. Prima mare separare, despărţirea de părinţi, s-a produs. Şcoala este văzută ca un loc în permanenţă mohorât, întunecat, arareori senin sau calm. Stephen se găseşte singur într-o lume care nu încetează să-l ia în râs. Este un inadaptat şi nu poate nici măcar să descifreze regulile acestei noi lumi:

„Şedea într-un colţ al sălii de joc, făcându-se că se uită la o partidă de domino, şi o dată sau de două ori putu auzi câte o clipă cântecul micuţ al gazului. Prefectul sta în uşă cu câţiva băieţi şi Simon Moonan îi lega pe la spate mânecile sutanei. (...) *Apoi plecă din uşă şi Wells veni înspre Stephen şi întrebă:*

– Ia spune-ne, Dedalus, tu o săruţi pe maică-ta când mergi la culcare?

Stephen răspunse:

– O sărut.

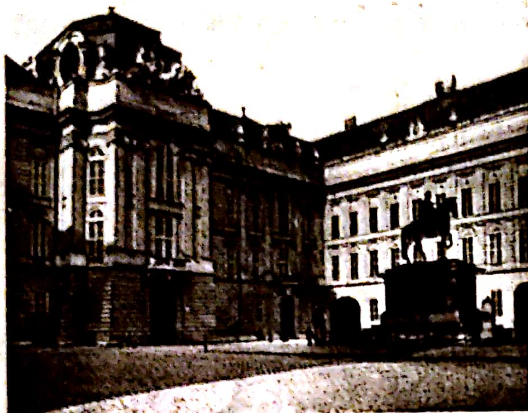
Wells se întoarse către ceilalţi băieţi, spunând:

– O, i-auziţi ce spune ăsta, c-o sărută pe maică-sa în fiecare seară când merge la culcare.

Băieţii se opriră din joc şi se întoarseră către cei doi, râzând.

Stephen roşi sub privirile lor şi spuse:

– Ba n-o sărut.
Wells spuse:
– O, i-auziți ce zice, că n-o sărută pe maică-sa când merge la culcare.



Viena. Biblioteca Națională

Iar râseră toți. Stephen încercă să râdă și el. Într-o clipă își simți tot trupul dogorind, tulburat. Care era răspunsul corect la întrebarea asta? Dăduse două răspunsuri și Wells tot râdea. Dar Wells trebuia să știe răspunsul corect, că el e în a treia de gramatică. Încercă să se gândească la mama lui Wells, dar nu îndrăznea să ridice ochii spre fața lui Wells. Nu-i plăcea fața lui Wells. El îl îmbrâncise cu o zi înainte în groapa cu lături fiindcă nu vrusese să schimbe tabachera lui mititică pe castana aromată, de tuse, a lui Wells, învingătorul la patruzeci de seturi. Era o ticăloșie; toți băieții spuneau așa. Și ce rece și lipicioasă fusese apa! Și-un băiat văzuse într-o zi un șobolan mare sărind pleosc drept în spuma lăturilor.

Spumele reci din groapa de lături îi învăluiră tot trupul; iar când sună clopotul pentru intrarea în sala de studiu și băieții ieșiră încolonați din sălile de joc, simți înăuntrul hainelor aerul rece din coridor și din casa scării.“

MASA LA INTERNAT. În cuprinsul romanului se poate observa o lipsă aproape totală a coeziunii narative. Atenția scriitorului este îndreptată spre viața interioară a personajului. Toate celelalte circumstanțe exterioare devin în acest caz lipsite de importanță. Cunoaștem mai ales gândurile, îndoielile și dilemele tânărului Stephen. Printre acestea, sentimentul de umilire și sărăcie a mesei de la internatul Clonglowes:

„Suna clopotul și elevii din toate clasele începeau să iasă încolonați și s-o ia de-a lungul coridoarelor înspre refectoriu. Ședea și se uita la cele două scoicuțe de unt din farfuria lui, dar nu putea mânca pâinea cea jilavă. Și fața de masă era jilavă și fleșcăită. Dar bău tot ceaiul slab și fierbinte pe care i-l turnase în cană rândașul cel greoi de la bucătărie, încins într-un șorț alb. Se întrebă dacă șorțul rândașului era și el jilav sau dacă toate lucrurile albe erau reci și jilave.

Nasty Roche și Laurin beau cacao – le-o trimiteau de-acasă în cutii de cositor. Spuneau că ei nu pot bea ceaiul – că e ca lăturile pentru porci. Tații lor erau magistrați, așa spuneau băieții.

Toți băieții îi păreau foarte ciudați. Toți aveau tați și mame, și fiecare avea alte haine și alt glas. Îi era dor să fie acasă și să-și pună capul în poala mamei. Dar nu se putea, așa că i se făcu dor să termine cu jocul și cu învățatul și cu rugăciunile și să fie în pat.“

ÎN CĂUTAREA IDENTITĂȚII. Într-un mediu străin, adesea ostil, Stephen caută să se definească, își caută propria identitate. Încearcă să-și găsească propriul loc în univers, stabilind semnificația localităților și implicit ierarhia lor:

„Deschise cartea la pagina albă de după copertă și citi ce scrisese el acolo: se scrisese pe el, numele lui și unde se găsea.

Stephen Dedalus
Clasa întâi elementară
Colegiul Clonglowes Wood
Sallins
Comitatul Kildare
Irlanda
Europa
Lumea
În Univers

Asta era scris pe el, iar Fleming, într-o seară, scrisese în joacă pe pagina de-alături:

Stephen Dedalus mă cheamă,
Şi Irlanda-i ţara mea,
Stau la Clonglowes deocamdată
Sper să merg în cer cândva.



Berlin. Muzeul Bode

Citi versurile de-a-ndăratelea, dar aşa nu mai era poezie. Apoi citi pagina netipărită de jos în sus până ajunse la numele lui. El era ăsta; şi citi iar pagina de sus în jos. După univers ce era? Nimic. Dar oare era ceva împrejurul universului care să arate unde se isprăvea înainte să înceapă nimicul? Un zid nu putea să fie, dar se putea să fie o linie subţire, subţire, care înconjura jur-împrejur tot. Ce gând mare să te gândeşti la tot şi la peste tot! Numai Dumnezeu poate face asta."

Sentimentul de neputinţă este dominant şi în acest fragment în care Stephen îşi recunoaşte inferioritatea: „*Se necăjea că nu ştia bine ce înseamnă politica şi că nu ştia unde se isprăveşte universul. Se simţea mic şi neputincios. Când o să fie şi el ca băieţii din clasele de poetică şi retorică? Ei aveau glasuri groase şi ghete mari şi învăţau trigonometria. Mai era foarte departe până acolo*".

AMINTIRI FERICITE. Lumea copilăriei de care Stephen încă nu s-a despărţit este asemuită bogăţiei mesei de Crăciun, în atmosfera fericită şi caldă a casei sale:

„De ce îşi numea oare domnul Barrett de la Clonglowes «curcan» băţul cu care le trăgea la palmă băieţilor? Dar Clonglowes era departe; şi mireasma caldă şi săţioasă de curcan, şi de şuncă, şi de ţelină se ridica din farfurii şi din tăvi, iar pe grătarul căminului se înălţau dintr-un maldăr de lemne flăcări înalte şi roşii, şi iedera verde şi boabele roşii de ilice te făceau să te simţi atât de bine, şi când s-o termina cina, o să fie adusă acea mare budincă cu stafide, garnisită cu migdale cojite şi cu rămurele de ilice, cu limbi de flăcări albăstrui jucând împrejuru-i şi cu un stegulet mic, verde, înfipt în vârf."

NEDREPTATE ŞI CRUZIME. Exilul pe care Joyce îl va alege mai târziu s-a fondat pe o senzaţie de alienare în propria sa ţară, pe un puternic sentiment de victimizare creat de atitudinea ostilă a compatrioţilor săi. Cruzimea şi nedreptatea sunt prezente şi în pasajul în care micul Stephen Dedalus este pedepsit pe nedrept de către părintele Dolan. Acesta nu are răbdarea să-l asculte pe elev pentru a vedea de ce nu scrie tema, iar cel care ştia, părintele Arnall, nu îi ia apărarea lui Stephen. Durerea fizică şi cea sufletească se împletesc în acest fragment de o mare intensitate emoţională:

„Stephen ridică ochii mirat și văzu o clipă fața alb-cenușie, deloc tânără, a părintelui Dolan și capul lui chel, alb-cenușiu, cu puf în părți, rama de oțel a ochelarilor și ochii spălăciți care priveau prin ei. De ce zicea el că cunoaște șiretlicul ăsta?

– Trântor mic, codaș lenevos! strigă prefectul de studii. Mi-am spart ochelarii! Ăsta-i un vechi șiretlic de-al elevilor! Dă mâna încoace imediat!

Stephen închise ochii și-și duse înainte mâna tremurândă, cu palma în sus. Simți cum prefectul de studii o atinge o clipă în dreptul degetelor, ca să i-o întindă bine, apoi auzi foșnind mâneca sutanei pe când biciușca se ridica să lovească. O plesnitură fierbinte, usturând, furnicând, trosni zgomotos și-i făcu mâna tremurândă să se zgârcească asemenea unei frunze zvârlite în foc; iar zgomotul și durerea îi umplură ochii de lacrimi fierbinți. Tot trupul îi era zgâlțâit de spaimă, brațul îi tremura, iar mâna chircită, lividă și încinsă tremura cum tremură în aer o frunză desprinsă. Un țipăt îi zvâcni spre buze, rugămintea să fie iertat. Dar, deși lacrimile îi frigeau ochii și prin toate mădularele îi treceau fiori de durere și spaimă, își ținu în frâu lacrimile fierbinți și țipătul ce-i frigea gâtlejul.“

BUCURIA VIEȚII. Prezența religiei devine din ce în ce mai marcantă pe măsură ce trece timpul. Stephen Dedalus, educat în colegii iezuite, descoperă conștiința păcatului și sentimentul de vinovăție: *„Bisturiul predicatorului pătrunsese adânc în conștiința lui deschisă; simțea păcatul ca pe o cangrenă în sufletul lui*“.

Frământările interioare, păcatele cu chip de monștri ce i se arată în vis, puternica imaginare a chinurilor iadului îl determină pe tânărul Stephen să se confeseze, dobândind astfel pacea interioară:

„Până în clipa asta nu știuse cât de frumoasă și pașnică putea fi viața. Din pătratul verde de hârtie, prins cu ace în jurul lămpii, se lăsa o umbră dulce. Pe tăblia bufetului sta o farfurie cu cârnați și o budincă albă și pe raft erau ouă. Stăteau pregătite pentru gustarea de mâine dimineață, după împărtășania din capela colegiului. Budincă albă și ouă și cârnați și cești de ceai. Ce simplă și frumoasă era viața la urma urmei! Și toată viața i se așternea înainte.“

„Toți băieții erau acolo, îngenuncheați la locurile lor. Îngenunchie și el printre ei, fericit și sfios. Altarul era acoperit cu maldăre înmiresmate de flori albe și în lumina dimineții, palidele flăcări ale lumânărilor printre florile albe erau limpezi și liniștite ca și sufletul său.“

ACORD FINAL. Deși *Portret al artistului...* este la prima vedere un volum lipsit de orice schemă narativă, construcția lui e deosebit de echilibrată. La sfârșitul fiecăruia din cele cinci capitole ale cărții există o revelație: școala, bucuria carnală, bucuria spirituală (confesiunea), desfătările artei, plecarea la Paris (prefigurarea exilului). Echilibrul spiritual dobândit prin ascultare și prin urmarea unei vieți religioase riguroase este treptat înlocuit de îndoială. Aceasta nu se spulberă decât în momentul revelației artei, a crezului său artistic, o clipă din timp, dar înălțată dincolo de timp: *„Să trăiești, să greșești, să cazi, să izbândești, să creezi iar viață din viață!*“

TEME DE LUCRU

- Stabiliți mijloacele literare cu ajutorul cărora Joyce construiește atmosfera apăsătoare a școlii.

- Identificaţi (folosindu-vă şi de citatele extrase) rădăcinile timpurii pe care se va baza mai târziu experienţa joyceană a exilului. *(G. M.)*

BIBLIOGRAFIE: Grigorescu, Dan – *Realitate, mit, simbol. Un portret al lui James Joyce*, Ed. Univers, Bucureşti, 1984; Joyce, James – *Portret al artistului în tinereţe*, traducere şi cuvânt înainte de Frida Papadache, E.L.U., Bucureşti, 1969.

ANEXE

Barbu ŞTEFĂNESCU DELAVRANCEA

DISCURS rostit în Cameră la 5 februarie 1898, la Reforma Învăţământului

AUTORUL ŞI OPERA SA

„Cel mai strălucit orator al României contemporane" (Titu Maiorescu) s-a născut la 2 aprilie 1858 în Bucureşti şi a murit la Iaşi în 29 aprilie 1918. Tatăl este originar din Vrancea. A absolvit liceul (1876) în Bucureşti şi Facultatea de Drept în acelaşi oraş, cu licenţa în 1882. Între timp debutase editorial cu volumul *Poiana Lungă – Amintiri* (1878). Între anii 1882 şi 1884 este bursier la Paris, dar nu-şi ia doctoratul. Întors în ţară, se înscrie în baroul de Ilfov, lucrează de asemenea ca redactor şi ca profesor. Nuvelele *Sultănica* (1885), *Trubadurul* (1887), *Paraziţii* (1892), *Hagi-Tudose* (1903) îl fixează în vreme ca un scriitor atras de experimentalismul naturalist şi de fineţea observaţiei psihologice. Este un avocat de renume, pledează în procese care-i sporesc celebritatea, ca cel al lui Caragiale împotriva lui Caion. Eugen Lovinescu îl înfăţişează astfel: „Cuvintele zburau învălmăşite, icoanele ropoteau, frazele se desfăşurau şerpuitoare, deschizând privelişti largi: graiul românesc se lumina de o podoabă nebănuită". La un anumit nivel de receptare, Delavrancea este autorul trilogiei istorice *Apus de soare* (1909), *Viforul* (1910) şi *Luceafărul* (1910), dar în conştiinţa contemporanilor el a fost mai ales, cum afirma Mircea Zaciu, „prieten al militanţilor ardeleni pentru drepturi şi Unire", „un tribun politic de factură telurică". Petre Locusteanu, contemporanul oratorului, ni-l prezintă astfel: „Când vorbeşte, glasul lui pare un vâjâit năprasnic de copaci care se frâng în bătaia apei şi a aerului răscolit, tăiat din când în când de tunete înfiorătoare. Un asemenea copac bătut de vijelie pare întreg trupul său când, la tribună, oratorul Delavrancea se frământă, se îndoaie în ritmul vorbei sale vehemente".

PREZENTAREA TEXTULUI

„PENTRU ÎNVĂŢĂMÂNTUL INTEGRAL." Oratoria, prelungire a literaturii, a dat strălucire multiplelor manifestări intelectuale ale lui Delavrancea. Tenacitatea de luptător politic, mobilitatea spirituală în susţinerea ideilor, dezinvoltura discursului sunt calităţi ale elocinţei care l-au consacrat ca unul din marii oratori ai epocii.

Intrat în Parlament la 17 noiembrie 1894, *Discursul rostit în Cameră la 5 februarie 1898, la Reforma Învățământului* este de natură politică, plin de substanță, deschis adevărurilor. Prin exordiul *ex abrupto* inventează obstacolul: „*D-lor deputați, ieri, zorind ca să termin unele mici detalii, nu le-am spus cu o riguroasă preciziune: din această cauză, unii colegi s-au putut înșela asupra câtorva nuanțe, căci nu cred că fondul discuțiunei să nu fi fost limpede*“, ca apoi să intre în vervă persuasivă. Acuzat că se opune în general „*reformei instrucțiunii publice*“ și în special „*învățământului științific și utilitar*“, Delavrancea răspunde atacurilor. Intervențiile gen „*cestiune personală*“ ocupă un spațiu amplu. De la început cuvântul apasă greu: „*...o lege așa de mare avea nevoie de un sfat mai larg între aceia cari s-au preocupat de cultura națională*“. Trebuie specificat că oratoria este subordonată unor orientări ideologice, detectabile în discurs: „*...sunt convins că reforma actuală ar fi fost o continuare a tendinței generale, care a prezidat necontenit în partidul național-liberal, sub raportul cultural*“. Cu multă chibzuință, oratorul dispune argumentele pentru a convinge, iar tonul polemic, de o urbanitate vizibilă, se caracterizează prin obiectivitate în ceea ce privește opiniile formulate în reforma propusă de Spiru Haret. Cele patru diviziuni ale discursului sunt concepute ca o demonstrație de perspicacitate politică. Deși adept al învățământului clasic, Delavrancea, prin fapte palpabile sau digresiuni în care apelează la puncte de vedere consacrate, își demonstrează subtil opțiunea ca apoi fulgerător să afirme: „*Nu înțeleg un spirit filozofic fără o cultură științifică, după cum n-aș fi mulțumit de oameni de știință fără o tendință filozofică și fără o tendință cât de slab literară*“. Considerând problema învățământului ca „*o cestiune națională*“, crede că ideal ar fi concilierea celor două tendințe: „*...am fost și sunt pentru învățământul integral. Acesta e tipul meu de liceu, din care să iasă oameni întregi în cultură, echilibrați în facultățile lor intelectuale și astfel capabili de a aprofunda mai bine specialitatea lor universitară*“.

Tactic știe să speculeze orice neajunsuri în favoarea tezei sale. Modelele din țările avansate nu sunt compatibile cu realitățile autohtone, mai mult: „*Cu o prea devreme educațiune utilitară vom prepara niște generațiuni fără acele mari porniri de mândrie națională, de jertfă pentru binele obștesc, fără acel avânt către idealurile depărtate, singurele lumini cari îndreaptă pașii unui popor cu drept de viață și de menire legitimă în omenire*“. Este criticată politica adversarului, printr-o fină ironie, în ce privește organizarea „învățământului secundar“ incapabil să asigure cultura generală, arătând consecințele nefaste ale unui fapt cu care este în dezacord.

ALTE IMPLICAȚII ALE DISCURSULUI. Situația „învățământului superior“ este a doua diviziune a discursului. Șirul de interogații, specific stilului retoric, atrage atenția asupra precarității calității, fie din lipsuri materiale, fie printr-o selecție arbitrară a corpului profesoral, deschizând drum nu celor înzestrați, excepțiile fiind puține: „*Nu vă spune nimic faptul că sunt profesori universitari cari își fac lecțiile pe foi îngălbenite de 30 de ani, foi de toamnă, foi triste, cari nu mai au nici un sens lipite de catedrele universitare? Și nu înțelegeți nimic din faptul că, afară de rari excepțiuni, mai nici un profesor universitar nu a ajuns să-și publice parte din lecțiunile repetate de 30 de ani?*“ Revigorarea învățământului superior s-ar putea face, după opinia oratorului, prin atragerea oamenilor de știință din străinătate: „*Nici un popor civilizat, cu universități bătrâne de mai multe secole, nu s-a crezut atins în amorul său propriu făcând apel la străini iluștri, ba a crezut că-și sporește mândria și-și asigură gloria sporind lumina înaltă prin geniile adoptate*“. În privința „învățământului destinat fetelor“, a treia diviziune a discursului, considerat benefic pentru

societate, dezavuează ferm părerile „*ruginite*“ ale celor care clamau că „*studiul pentru femeie este un surmenaj, şi vom avea nişte mume pipernicite*“. În ultima diviziune, din care răzbate şi experienţa avocatului, pedepsele disciplinare aplicate profesorilor sunt aspru criticate: „*Nu, o asemenea judecată inchizitorială nu o va primi Camera liberală*“. În peroraţie, prin felul expunerii, prin puterea cuvântului apt să convingă, Delavrancea îndeamnă la luarea unor decizii salutare pentru învăţământ. Construcţia riguroasă a frazei, claritatea expunerii, înălţătoare cu măsură, plasticitatea cuvintelor dau armonie discursului.

PROBLEMELE ÎNVĂŢĂMÂNTULUI LICEAL (fragment din text)

„Iacă motivele de ordine superioară cari mă obligă să fiu contra bifurcărei şi a trifurcărei, într-un cuvânt, contra acelor tipuri de liceu cari vor trimite la universitate tineri fără studiile clasice, literare şi filozofice.

În adevăr, d-lor, iacă în câteva cuvinte la ce se reduce opera reformatorilor noştri în ceea ce priveşte învăţământul secundar. Gimnaziul de 4 ani este un fel de învăţământ mediu. Din gimnaziu, toţi, câţi pot, trec în liceu, care se împarte în trei tipuri: liceul clasic cu limba greacă şi latină, liceul real, fără greacă şi latină, cu matematicele în dominanţă, şi liceul clasic modern în care, în loc de limba greacă, vor învăţa ştiinţele naturii şi fizice.

Pe lângă observaţiile ce am ridicat contra acestui sistem, adaog o prevedere: cei leneşi, cari nu vor suporta dificultăţile limbei eline, şi cei incapabili d-a trece secţia matematicelor se vor scutura în secţia ştiinţelor naturale şi fizice. Aci vor găsi uşurinţa care place aşa de mult la o vârstă de criză organică şi nu vor găsi decât prea puţin din ceea ce formează educaţiunea sufletului. Vom avea liceele clasice şi reale deşarte, şi afară din cale populate liceele moderne.

Dacă vă temeţi că, aşa cum sunt liceele noastre, trimet în universitate tineri prea slabi şi în clasicitate şi în ştiinţe, ar fi un mijloc care ne-ar împăca pe toţi: bifurcaţi sau trifurcaţi mai târziu, în anul al şaptelea bunăoară. Eu sunt convins că anul al 8-lea ar trebui să fie un an preparator pentru universitate. Atât ar fi de ajuns.“

TEME DE LUCRU

- Consideraţi discursul lui Delavrancea, de acum mai bine de o sută de ani, de actualitate? Argumentaţi!
- Depistaţi, şi cu ajutorul citatelor inserate în text, atribute ale elocinţei oratorului Delavrancea. Citiţi integral discursul şi comentaţi felul în care el este structurat.
- Arătaţi-vă opinia faţă de părerile lui Delavrancea referitoare la organizarea învăţământului liceal.

(S. P. S.)

RAPORTUL OFICIAL

Raportul din 3 octombrie 1898 al Ministrului Instrucţiunii şi al Cultelor către M.S. Regele pentru înfiinţarea medaliei „Răsplata muncii pentru învăţământul primar"

AUTORUL ŞI OPERA SA

Matematician, pedagog, om politic de orientare liberală, Spiru Haret (1851 – 1912) este primul român doctor în matematici. Teza sa de doctorat, *Asupra invariabilităţii axelor mari şi a orbitelor planetare* (1878), „a adus o contribuţie de valoare mondială în probleme de mecanică cerească, demonstrând, contrar opiniei generale de atunci, că axele mari ale orbitelor planetare nu sunt invariabile, ele suferind anumite perturbaţii seculare" (*Dicţionarul Enciclopedic Român*, vol. II, Ed. Politică, Bucureşti, 1964). Ca ministru al Instrucţiunii Publice a luat măsuri pentru extinderea reţelei şcolilor primare la sate, a şcolilor de meserii, precum şi pentru atragerea învăţătorilor în munca de răspândire a culturii, mai ales în mediul rural. A iniţiat reforma învăţământului secundar şi superior (1898) şi a învăţământului profesional (1899). În locul liceului clasic, tradiţional, Spiru Haret introduce liceul cu trei profiluri: o secţie clasică, o secţie modernă şi o secţie reală.

RAPORTUL DIN 3 OCTOMBRIE 1898

„Sire,

Legile sancţionate în anii din urmă asupra învăţământului public tind a pune din ce în ce mai multă regulă în şcoli. Corpul didactic cunoaşte acum datoriile sale în mod mai precis şi, prin urmare, este mai în măsură de a şi le îndeplini cu exactitate. Este dar just ca, precum legea dă acum mijloace mai sigure şi mai potrivite de a se reprima abaterile, să fie şi mijloace cât mai multe de a se recompensa zelul şi bunavoinţă.

În particular corpul didactic primar, urban şi rural, merită atenţiune, atât prin greutăţile deosebite cu cari are a lupta, cât şi prin puţinele mijloace de recompensă de cari dispunem în favoarea lui, şi este cu atât mai necesar acum putinţa de a da un semn de mulţumire acelora dintre dânşii, cari îşi fac datoria, cu cât în izolarea în care trăiesc cei mai mulţi din ei trebuie să li se poată dovedi că nu le lipseşte solicitudinea din partea autorităţii centrale. Aceasta îi va întări în împlinirea datoriei lor, prin faptul că se vor simţi supraveghiaţi şi sprijiniţi.

Pentru aceste motive, cu respect supun la Înalta aprobare a Maiestăţii Voastre alăturatul proiect de decret, pentru înfiinţarea unei medalii speciale pentru cei cari aduc servicii într-un fel oarecare învăţământului primar şi educaţiunii populare."

PREZENTAREA TEXTULUI

Textul de faţă e un raport oficial. Fiind un text cu destinaţie oficială, raportul este „întocmit de o persoană sau de o comisie care îndeplineşte o anumită responsabilitate (sau funcţie), adresat unui organ administrativ în subordinea căruia se află, prin care se informează despre unele aspecte ale activităţii, propunându-se şi soluţii" (C. Parfene).

Raportul e un document public, deci el are toate caracteristicile stilului administrativ (oficial).

În 1898 Spiru Haret, ministrul Instrucţiunii Publice şi Cultelor, printr-un raport înaintat Majestăţii sale regele Carol I spre aprobare, susţine înfiinţarea medaliei „Răsplata muncii pentru învăţământul primar". Textul începe cu o formulă specifică, indicând cui i se adresează („*Sire*"), care îndeplineşte şi rolul de titlu. Raportul prin care se propune acordarea unei distincţii are următoarea structură: prezentarea argumentelor care justifică propunerea ce urmează; propunerea şi motivarea ei.

TEMĂ DE LUCRU

- Comentaţi cele două părţi ale raportului, având în vedere şi trăsăturile stilului oficial. *(S. P. S.)*

LEGISLAŢIA EDUCAŢIONALĂ

Ministerul Educaţiei Naţionale din România
Ordinul nr. 4058 din 7.07.1999, cu privire la
Educaţia antreprenorială în învăţământul preuniversitar românesc

„România şi-a declarat în mod ferm, prin reprezentanţii ei politici autorizaţi, orientarea spre democraţia liberală şi spre sistemul economiei de piaţă.

Noile evoluţii politice, economice şi sociale de după 1989 ţin de procesul dificil al tranziţiei de la o societate închisă, bazată pe un regim dictatorial comunist şi pe o economie centralist-planificată, spre o societate bazată pe funcţionarea eficientă a statului de drept, a economiei de piaţă bazată pe respectul proprietăţii şi pe competiţia liberă a producătorilor şi a unei societăţi deschise, caracterizată de respectarea libertăţilor individuale şi de cultivarea dialogului social, de libertatea presei şi de o reală separare a puterilor în stat.

În contextul schimbărilor din spaţiul economic, politic şi social şi al eforturilor României de a se alătura cât mai repede cu putinţă spaţiului euro-atlantic, educaţia pentru cetăţenia democratică şi educaţia antreprenorială capătă o importanţă deosebită în învăţământ.

În şcoli şi licee, educaţia antreprenorială are ca obiective principale:

– familiarizarea elevilor cu sistemul economiei de piaţă;

– cunoaşterea de către aceştia a termenilor, mecanismelor şi practicilor asociate producţiei, desfacerii şi consumului în contextul competiţiei libere a întreprinzătorilor;

– formarea la elevi a elementelor de bază, cognitive, valorice, atitudinale şi comportamentale asociate statutului de întreprinzător (manifestarea iniţiativei, construcţia unui plan de afaceri, disponibilitatea pentru asumarea de riscuri, etica afacerilor etc.);

– antrenarea elevilor, corespunzător vârstei, în practici economice de piaţă desfăşurate cu ajutorul tehnologiei informatice şi al tehnologiilor moderne legate de circulaţia informaţiei.

Ţinând seama de importanţa educaţiei antreprenoriale pentru formarea unei noi culturi economice în România şi pentru formarea tinerilor astfel încât să poată contribui personal la funcţionarea la locurile lor de muncă a unei culturi organizaţionale eficiente,

În conformitate cu Legea învăţământului nr. 84/1995, cu modificările şi completările ulterioare,

În baza Hotărârii Guvernului României nr. 690/1997, cu modificările şi completările ulterioare,

Ministrul Educaţiei Naţionale
dispune:

Art. 1. *Educaţia antreprenorială va fi cultivată la toate nivelurile sistemului de învăţământ preuniversitar, în modalităţi specifice vârstei elevilor şi formelor de pregătire a acestora, ca o dimensiune nouă a educaţiei, prezentă în viaţa şcolii în forme explicite (discipline de învăţământ) sau implicite (practici şcolare, relaţii în şcoală etc.).*

Art. 2. *Ca formă explicită de educaţie, educaţia antreprenorială face obiectul unor cursuri opţionale în învăţământul obligatoriu şi liceal şi al unor cursuri de trunchi comun în învăţământul profesional şi tehnic. Disciplinele socio-umane (educaţia / cultura civică, economia, psihologia, sociologia etc.) vor cuprinde în programele şcolare şi în manuale elemente de educaţie antreprenorială. De asemenea, toate celelalte discipline de învăţământ vor avea în vedere prin programele şcolare dimensiunea educaţiei antreprenoriale, de formare şi dezvoltare a comportamentului întreprinzător.*

Art. 3. *În şcoli şi licee vor fi încurajate, în special prin curriculum-ul la decizia şcolii, programele de educaţie antreprenorială desfăşurate de organizaţii nonguvernamentale sau de asociaţii de întreprinzători, precum programul «Junior Achievement», programul de educaţie economică derulat de «National Council for Economics» (S.U.A.) etc. Şcolile şi liceele vor încuraja elevii să participe în competiţii de educaţie antreprenorială şi să desfăşoare proiecte de durată în domeniul educaţiei economice şi antreprenoriale.*

Art. 4. *Educaţia antreprenorială devine o preocupare constantă în proiectele pedagogice ale şcolilor şi liceelor, fiind prezentă ca atare în schimburile şcolare sau prin Internet, în revistele unităţilor de învăţământ şi în celelalte activităţi extracurriculare. Vor fi încurajate eforturile elevilor de angajare în proiecte de educaţie antreprenorială în sistem de parteneriat cu elevi din alte unităţi şcolare.*

Art. 5. *Conducerile fiecărei şcoli şi ale fiecărui liceu vor cuprinde în ofertele educaţionale ale şcolii programe concrete de educaţie antreprenorială. Programele vor avea în vedere valorificarea la maximum a orientărilor privind educaţia antreprenorială conţinute în curriculum-ul şcolar (programe şcolare) de educaţie / cultură civică, de economie, sociologie, psihologie etc. aflate în vigoare. De asemenea, vor fi valorificate materialele de educaţie economică şi antreprenorială elaborate de profesorii români care au participat la programele internaţionale în domeniu, precum şi «Junior Achievement» sau programele internaţionale de educaţie economică organizate de «National Council of Economics» din S.U.A.*

Art. 6. *Inspectoratele şcolare judeţene şi al municipiului Bucureşti vor asigura articularea colaborării dintre şcoli, licee, unităţi economice şi asociaţii*

nonguvernamentale, în ceea ce priveşte desfăşurarea de durată a unor proiecte consistente de educaţie antreprenorială a elevilor.

Art. 7. *Conducerile şcolilor şi liceelor, ale inspectoratelor şcolare judeţene sunt autorizate să întreprindă toate demersurile necesare pentru implicarea elevilor în proiecte de educaţie antreprenorială în sistem de parteneriat cu unităţile economice din localităţile respective.*

Art. 8. *În programele de formare iniţială şi continuă a profesorilor se vor avea în vedere continuarea şi dezvoltarea experienţelor pozitive legate de introducerea în cadrul acestora a elementelor de educaţie economică şi antreprenorială a tuturor profesorilor din învăţământul preuniversitar.*

Art. 9. Profesorii de educaţie / cultură civică şi alte discipline socio-umane, precum şi profesorii celorlalte discipline *vor acorda o atenţie deosebită valorificării elementelor de educaţie economică şi antreprenorială prin orele afectate acestor materii în noile planuri-cadru de învăţământ, ca ore de trunchi comun şi ca ore opţionale.*

Art. 10. *Profesorii vor face cunoscute în şcoli şi licee* materialele de studiu existente în domeniul educaţiei economice şi antreprenoriale: *cărţi, fişe de lucru, sinteze tematice, jocuri, CD-uri, materiale video etc.*

Art. 11. *Direcţiile generale din M.E.N., inspectoratele şcolare judeţene şi al municipiului Bucureşti, conducerile şcolilor şi liceelor vor duce la îndeplinire prezentul ordin.*"

PREZENTAREA TEXTULUI

CONŢINUTUL ORDINULUI. *Ordinul nr. 4058 din 7.07.1999 cu privire la „Educaţia antreprenorială în învăţământul preuniversitar din România"* reprezintă un text oficial organizat pe mai multe niveluri de referinţă.

Partea introductivă fixează *motivaţia* şi *obiectivele* orientării prioritare actuale a învăţământului preuniversitar românesc către *educaţia antreprenorială* şi *educaţia pentru cetăţenia democratică.*

Motivaţia o aflăm în noile evoluţii sociale, economice şi politice de după 1989, spre democraţia liberală şi sistemul economiei de piaţă.

Principalele obiective specifice ale educaţiei antreprenoriale în şcoli şi licee sunt patru:

– familiarizarea elevilor cu sistemul economiei de piaţă;

– asimilarea de către elevi a termenilor, mecanismelor şi practicilor asociate producţiei, desfacerii şi consumului în contextul competiţiei libere a întreprinzătorilor;

– formarea la elevi a statutului de întreprinzător (exprimarea iniţiativei, elaborarea unui plan de afaceri, disponibilitatea pentru asumarea de riscuri, etica afacerilor);

– implicarea concretă a elevilor, în funcţie de vârstă, în practici economice de piaţă, desfăşurate cu ajutorul tehnologiei informatice şi al tehnologiei moderne privind circulaţia informaţiei.

Obiectivul general al educaţiei antreprenoriale este formarea unei noi culturi economice în România şi formarea tinerilor astfel încât ei să contribuie la funcţionarea unei culturi organizaţionale eficiente, la locurile lor de muncă.

Partea a doua a textului, structurată în unsprezece articole, cuprinde ordinul propriu-zis.

Prin *Art. 1* Ministerul Educaţiei Naţionale dispune ca educaţia antreprenorială să devină o dimensiune nouă a educaţiei, la toate nivelurile sistemului de învăţământ preuniversitar:

– în modalități corespunzătoare vârstei și pregătirii elevilor,
– în forme explicite (discipline de învățământ),
– în forme implicite (practici școlare, relații în școală).

Art. 2 se referă la educația antreprenorială ca formă explicită de educație. Ea trebuie cultivată în cadrul unor cursuri opționale și al unor cursuri de trunchi comun. Se dispune cuprinderea elementelor de educație antreprenorială în programele școlare și în manualele disciplinelor socio-umane. Nu sunt pierdute din atenție nici celelalte discipline.

Art. 3 subliniază necesitatea încurajării, în unitățile școlare, prin curriculum-ul la decizia școlii, a programelor de educație antreprenorială desfășurate de organizații nonguvernamentale sau de asociații de întreprinzători; subliniază importanța încurajării programului „Junior Achievement", a programului de educație economică derulat de „National Council for Economics" (S.U.A.). Elevii trebuie stimulați să participe la competiții de educație antreprenorială și la desfășurarea unor proiecte de durată în acest domeniu.

Art. 4 arată că prezența obligatorie a educației antreprenoriale în proiectele pedagogice ale școlilor trebuie să se manifeste și în schimburile școlare personale sau prin Internet, în revistele elevilor, în alte activități.

Art. 5 precizează că eforturile educaționale ale fiecărei școli trebuie conduse către programe concrete de educație antreprenorială, prin valorificarea programelor școlare de cultură civică, economie, sociologie, psihologie și a experienței profesorilor români care au colaborat la programe internaționale în domeniu.

Art. 6 stabilește rolul inspectoratelor școlare în realizarea unei colaborări între școli, licee, pe de o parte, și unități economice, asociații nonguvernamentale, pe de alta, pentru desfășurarea de proiecte consistente în acest domeniu educațional.

Art. 7 stăruie asupra funcției de coordonare ce revine conducerii școlilor și inspectoratelor școlare, funcție exprimată prin înlesnirea unui sistem de parteneriat între elevi și unitățile economice din localitatea respectivă, în contextul unor proiecte de educație antreprenorială.

Art. 8 se referă la educația economică și antreprenorială a tuturor profesorilor din învățământul preuniversitar.

Art. 9 vizează activitatea educațională a profesorilor de cultură civică și alte discipline socio-umane care vor acorda atenție sporită valorificării elementelor de educație economică și antreprenorială prin orele afectate acestor materii.

Art. 10 precizează necesitatea difuzării, în unitățile școlare, prin intermediul profesorilor, a materialelor de studiu existente în domeniul educației economice și antreprenoriale.

Art. 11 stabilește căror factori de decizie le revine îndeplinirea ordinului M.E.N.

STILUL TEXTULUI. Textul evidențiază toate caracteristicile stilului oficial-administrativ, prin „mărci" specifice la toate nivelurile structurii sale lingvistice.

1. Respectă normele fonetice, gramaticale, lexicale și ortografice ale limbii literare;
2. Are caracter obiectiv, impersonal: comunicare neutră, lipsită de încărcătură afectivă;
3. Urmărește accesibilitatea, claritatea, precizia;
4. Structura morfo-sintactică reflectă:

– frecvența substantivelor provenite din infinitive lungi („*orientare*"; „*reflectare*"; „*respectare*"; „*funcționare*"; „*angajare*"; „*valorificare*" etc.);

– frecvenţa viitorului cu valoare de imperativ („*va fi cultivată*“, „*vor fi încurajate*“, „*vor cuprinde*“ etc.);

– folosirea prezentului cu valoare generică („*educaţia*... face *obiectul*“, „*educaţia*... capătă *o importanţă deosebită*“);

– folosirea formulelor verbale reflexive impersonale („*se vor avea în vedere*“);

– folosirea preferenţială a unor adverbe, prepoziţii, locuţiuni („*în conformitate cu*“, „*în baza*“, „*a avea în vedere*“, „*în ceea ce priveşte*“);

– evitarea subordonării prin folosirea de construcţii participiale („*bazată pe*...“) şi construcţii gerunziale („*ţinând seama de*...“) cu multe determinări atributive;

– organizarea conţinutului prin coordonare: enumerare de paragrafe, articole, puncte, subpuncte.

5. Structura lexico-semantică se caracterizează prin totala absenţă a mărcilor de expresivitate, convenţionalismul şi rigoarea expresiei:

– termenii sunt folosiţi cu sensul propriu, denotativ;

– sunt frecvente formulele fixe, clişeele lingvistice, repetiţiile lexicale: „*Noile evoluţii politice, economice şi sociale de după 1989 ţin de procesul dificil al tranziţiei de la o societate închisă,* bazată *pe un regim dictatorial comunist* (...), *spre o societate* bazată *pe funcţionarea eficientă a statului de drept, a economiei de piaţă,* bazată *pe respectul proprietăţii*...“; „*capătă o importanţă* deosebită...“, „*a acorda o atenţie* deosebită...“

– se apelează la o terminologie specifică: „*democraţie liberală*“, „*stat de drept*“, „*economie de piaţă*“, „*educaţie antreprenorială*“, „*curriculum şcolar*“, „*plan-cadru de învăţământ*“, „*curs opţional*“, „*curs de trunchi comun*“, „*program de educaţie*“ etc.

6. Textul respectă reguli precise de prezentare grafică. *(G. D.)*

IUBIREA



Iubirea e o temă literară inepuizabilă, de o vechime aproape imemorială, pentru că originile ei se leagă de originile culturii umane. În literaturile lumii iubirea e un spaţiu tematic de o surprinzătoare complexitate, de la Cântarea Cântărilor şi Epopeea lui Ghilgameş, la mari creaţii romaneşti moderne ca Anna Karenina de Tolstoi sau Matei Iliescu de Radu Petrescu, în literatura română. Oricât de repetabilă ar fi ea de-a lungul istoriei literaturii, tema iubirii rămâne vie şi mereu fascinantă. Ea reprezintă o obsesie nu doar a poeţilor, prozatorilor şi dramaturgilor, ci şi a celor care vor să o evalueze teoretic şi s-o facă inteligibilă logic: Stendhal, Proust, Ortega y Gasset, Georges Bataille, Erich Fromm, Octavio Paz şi mulţi alţii. Or, sentimentul iubirii, deşi etern şi repetabil, pare să se sustragă încercărilor de definire. În antichitatea latină Ovidiu a compus un mare poem intitulat Ars amandi, care nu e atât o explorare a sentimentului iubirii cât un „cod de conduită" al îndrăgostitului şi în ultimă instanţă un tratat despre arta seducţiei. Însă o ştiinţă a iubirii nu există nici astăzi, pentru că iubirea e un fenomen care nu poate fi observat din exterior. Iubirea e direct legată de intimitatea umană profundă. Iubirile nu se repetă; orice iubire e un caz particular, unic, absolut şi ireductibil. Câţi indivizi umani, tot atâtea iubiri. Nimeni nu poate trăi iubirea altuia, deşi oamenii seamănă unul cu altul.

Cum este însă iubirea ca manifestare? Viaţa şi literatura ne arată că iubirea poate fi fulgerătoare, nebună, iresponsabilă sau, dimpotrivă ascunsă, platonică, gravă, metafizică, răzbunătoare. Iubirea poate fi vulgară, carnală, dar tot ea poate atinge nu o dată zonele cele mai înalte ale spiritualizării fiinţei. Putem urmări aceste trepte ale iubirii în toată poezia lumii, de la vechea poezie lirică greacă şi haiku-ul japonez la un postmodernist american ca Frank O'Hara sau, la noi, în creaţia lui Eminescu, George Coşbuc, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Nichita Stănescu, Mircea Cărtărescu şi alţi tineri poeţi contemporani. Formele pe care le îmbracă iubirea în literatură sunt de o mare diversitate. Acest sentiment fundamental se asociază cu bucuria, aşteptarea, melancolia, îndoiala, disperarea, frustrarea, gelozia, dorul de moarte, resemnarea şi multe alte stări, unele apropiate de inefabil.

Iubirea are capacitatea de a schimba coordonatele lumii înconjurătoare, ea îl aduce pe om mai aproape de Natură şi îi revelează propria-i condiţie supusă trecerii timpului şi tainele morţii. Analizând poezia lui Eminescu, G. Călinescu descoperea la marele nostru poet patru ipostaze diferite ale iubirii: iubirea paradiziacă, iubirea demonică, iubirea mortuară şi iubirea elegiacă, toate asociate cu manifestări specifice ale cadrului natural. Dar acestea sunt ipostaze pe care le întâlnim de fapt, în forme inconfundabile, la toţi marii creatori ai lumii şi cu precădere la scriitorii romantici pentru care iubirea devine un mijloc de atingere a absolutului şi de anulare a dualismului eu – lume.

Să nu uităm însă că, pe de altă parte, dragostea poartă întotdeauna în ea ceva imatur şi impudic. Iată de ce zeul Eros, cel din epoca elenistică, şi zeul indian Kamadeva erau reprezentaţi statuar ca nişte superbi adolescenţi, de o desăvârşită nuditate. Să spunem deci că iubirea e direct legată de corporalitate şi frumuseţe. Frumuseţea fiinţei iubite transfigurează lumea. Pasiunea iubirii este supremul mijloc de a aduce eternitatea pe pământ. Orice iubire adevărată este absolută şi nepieritoare, chiar dacă ea se clădeşte pe teritoriul celei mai flagrante perisabilităţi. Frumuseţea e trecătoare, sensibilitatea se toceşte, corpul îmbătrâneşte. Aceste adevăruri au fost înţelese de timpuriu şi transpuse în simboluri mitologice. Nu întâmplător Afrodita, zeiţa iubirii la vechii greci, s-a născut din spuma mării, dintr-un element aproape imaterial ce-şi revelează splendoarea într-o clipă, pentru ca apoi să dispară. De cele mai multe ori iubirea moare o dată cu tinereţea. O zeiţă a iubirii bătrână este de neconceput.

Dar cu toate acestea, iubirea nu poate fi redusă la condiția noastră fizică imediată.

Există multe alte aspecte ale acestui mare joc existențial. Nu doar trupul și simțurile sunt liantul iubirii, ci și sufletul, spiritul. Noul Testament *e o carte impregnată de iubirea aproapelui și de imperativul slăvirii bunătății și înțelepciunii lui Hristos. Descoperim aici principiul iubirii necondiționate față de miracolul dumnezeirii, iubirea mistică. Ulterior, poezia medievală, lirica trubadurilor ne vor pune în fața unei paradoxale metamorfoze: iubirea carnală și procreatoare pentru femeie s-a preschimbat în adorație platonică, și asta fără a-și pierde nimic din motivația inițială. Identificată cu Fecioara Maria, femeia iubită devine un ideal ca și intangibil de puritate și frumusețe. Idealizarea în iubire e însă o caracteristică de permanență a literaturii. E suficient să deschidem marile cărți, începând cu* Dafnis și Cloe *de Longos, continuând cu* Romeo și Julieta *de Shakespeare și terminând cu un roman ca* Maitreyi *de Mircea Eliade, pentru a constata că lucrurile stau într-adevăr așa. Idealismul și idealitatea, dar și idilicul, pastoralul, feericul sunt elemente mereu asociate cu sentimentul iubirii. E adevărat că, uneori, iubirea poate fi și subiectul unor cărți sentimentale, edulcorate, melodramatice, de o calitate artistică îndoielnică. E unul dintre riscurile implacabile ale marilor teme, un risc pe care o carte simplă și directă, cum este* Love Story *de Erich Segal, reușește să-l evite prin autenticitatea tonului și adevărul ei imediat de viață.*

Literatura ne arată însă și altceva: felul în care noi interpretăm sentimentul erotic se află limpede înscris în cuvintele noastre. La o primă privire ar fi inutil să diferențiem cuvinte precum „iubire" și „dragoste". Dacă îl citim astăzi pe Eminescu („Ce e amorul? Un amic..."*), cuvântul „amor" pare pentru noi neserios, frivol. În realitate, e vorba de cu totul altceva. Limba s-a schimbat, a evoluat; mentalitățile noastre nu mai puțin. Erosul este întotdeauna un produs al diferenței, el există și se manifestă prin nuanțe și mutații (pe care de multe ori le găsim în sensurile schimbate ale cuvintelor).*

Continuând aceste distincții, putem lesne descoperi că dragostea e inferioară iubirii. Una e o ființă drăgăstoasă și alta o ființă iubitoare. Erosul care a depășit simțurile și s-a instalat în suflet e sinonim cu iubirea, iar nu cu dragostea. Pe Dumnezeu îl iubești, de o ființă pământeană te poți îndrăgosti. Cuvântul „amor" pare astăzi potrivit pentru surprinderea zonelor joase ale erosului. Amorul e pasager și comun. La vechii greci el e un sentiment aflat în grija zeiței Afrodita Pandemos, protectoare a iubirii instinctuale.

Există însă și o Afrodita Urania, patroană a sentimentului erotic profund, dramatic, chinuitor – supremul amor spiritualis. *Literatura e adânc marcată de acest sentiment în marile romane ale lui Stendhal și Tolstoi, Rebreanu și Camil Petrescu sau în scrisorile călugăriței portugheze Mariana Alcoforado. Abia această iubire filtrată de spirit arată că erosul e nu doar o dorință de plăcere, ci și una de putere, în sensul atingerii unei plinătăți a eului. Iubirea e dictatorială și tragică. Ea poate schimba sau distruge un destin. Iubirea aceasta devoratoare vine adesea dintr-o senzație de incompletitudine, din dorința de supunere a ființei iubite, de contopire cu ea. La originile omenescului, Platon așază mitul hermafroditului, acel „monstru" înțeles ca o unitate a doi indivizi de sex opus. O dată această unitate ruptă în două, apare și drama speței umane. Viața, în alcătuirea ei de bărbați și femei, n-ar fi în acest sens decât o chinuitoare căutare erotică a jumătății sacre, a identității pierdute. Dragostea devine astfel un act de reparație ontologică. Dacă Freud, marele părinte al psihanalizei, pune semnul egalității între eros și instinctul vital, atunci nu mai încape nici o îndoială că experiența erotică cu cele trei trepte ale sale – amor, dragoste, iubire – nu este altceva decât o experiență a descoperirii Sinelui, un drum inițiatic.* **(Gh. C.)**

Ilustrăm capitolul cu imagini reprezentând opere de artă.

Cântarea Cântărilor

PREZENTAREA TEXTULUI

SENS RELIGIOS ŞI SENS PROFAN. Poezia ebraică are o structură religioasă prin excelenţă. *Cântarea Cântărilor* este un poem de dragoste din care răzbate „imnul iubirii lui Dumnezeu pentru poporul său şi a poporului pentru Dumnezeu" (Fernand Comte). Însă, ca şi poemele hinduse ori cele egiptene, *Cântarea Cântărilor* unifică până la nediferenţiere sensul religios cu cel profan, erotismul din imaginarul de suprafaţă se decantează / este transfigurat – potrivit cercetării tradiţionale canonice – în sensul sacralităţii. Aparenta relaţie interumană care este prezentată de textul poetic se transformă într-o legătură permanentă între divinitate şi popor, între Iehova şi Israel, respectiv între Iisus Hristos şi Biserică.



Rodin. Creaţiunea
(Mâna lui Dumnezeu)

Dintre cărţile atribuite înţeleptului rege Solomon, fiul lui David, doar *Ecclesiastul* şi *Proverbele* par să-i aparţină, în ceea ce priveşte paternitatea. Origen, Epifandru, Grigorie Taumaturgul şi alţii, alături de tradiţia iudaică, îl consideră pe rege drept autorul care în tinereţe ar fi compus *Cântarea Cântărilor*, la maturitate *Proverbele*, iar *Ecclesiastul* la bătrâneţe.

Cântarea Cântărilor (ebr.: *Shir Ha-Shirim*, latină: *Canticum Canticorum*) a fost apreciată ca fiind o cântare cu totul deosebită, aşezată sub semnul desăvârşirii, prin superlativul exprimat în titlu. În ebraică repetarea lexemului echivala cu potenţarea unei caracteristici, exprimând superlativul, deci cartea reprezintă o „cântare sublimă, o cântare superioară oricărei cântări, o cântare care întrece prin frumuseţe pe toate celelalte" (*Studiul Vechiului Testament*, citându-l aproximativ pe Origene).

Dispute au existat şi în ceea ce priveşte originea *Cântării Cântărilor*. Ambiguitatea planează asupra ideii de paternitate atribuită lui Solomon: tradiţia ebraică i-o revendică prin referinţe de ordin factologic, privind racordarea la epoca în care a trăit regele, iar tradiţia veche, creştină, nu i-o contestă, ci întăreşte originea solomonică, totuşi exegeza modernă nu o consideră decât o culegere de poeme scrise pe aceeaşi temă – dragostea conjugală. Aceste poeme au origini diverse, deşi punctul de inspiraţie este comun: îndrăgostiţii îşi laudă unul altuia frumuseţea pe coordonatele căreia se va clădi dragostea. Contextul istoric este cel marcat de atmosfera liniştită ce caracteriza secolele al V-lea şi al IV-lea înainte de Hristos, când evreii, întorşi din exil, asimilează istoria tumultuoasă prin care au trecut şi păstrează în amintire vremurile măreţe ale regilor David şi Solomon. Dominaţia persană nu i-a împiedicat să-şi manifeste bucuria de a sărbători în „săptămânile nunţilor", intrate în tradiţie şi prezente şi astăzi în Siria. Timp de o săptămână, sau chiar două-trei, mirii organizau separat

petreceri prenupţiale, invitându-şi prietenii să participe la sărbătoare. Atmosfera veselă era contrapunctată de efuziuni lirice exprimate în cântece populare care străbăteau, prin tonalităţi, un registru bogat: de la poemele cele mai rafinate, idilice, prin care natura era invocată să împărtăşească fericirea îndrăgostiţilor, la poeme mai licenţioase, care aveau un sens ceremonial, bine definit din perspectivă ritualică preliminară (care să pregătească trecerea): „Aceste cântece de dragoste erau adevărate binecuvântări nupţiale, care se înălţau uneori în plan religios. Erau însoţite de incantaţii, farmece şi băuturi magice“ (Fernand Comte, *Cărţile sfinte*).



Rafael. Madona Sixtină

UN POEM UNITAR SAU O CULEGERE DE FRAGMENTE? Influenţa este evident orientală – spre exemplu, cântecele egiptene surprindeau toate stadiile sentimentului. Poemele cuprinse în *Cântarea Cântărilor* se înscriu în aceeaşi filieră: dragostea fetei este mai întâi boală, suferinţă din iubire: „*Fete din Ierusalim, vă jur: De-ntâlniţi pe dragul meu, ce să-i spuneţi oare lui? Că-s bolnavă de iubire*“ (cap. 5, 8), apoi se transformă în pasiune şi se va sublima în iubire şi fericire de natură misterioasă / mistică, în final, dacă transcendem nivelul particular / uman şi vizăm relaţia om – divinitate.

Avem de-a face cu un singur poem *unitar*, prin *semnificaţia sa generală*, aşa cum îl considera tradiţia (din perspectiva întregului, nu a părţilor, prin viziunea simbolică / simbolizantă asupra conţinutului, prin lectura profunzimilor, nu a suprafeţei), ori cu o colecţie de poeme pe aceeaşi temă, însă oferind posibilitatea unei receptări plurale, datorate fragmentarismului? *Cântarea Cântărilor* este împărţită în opt capitole care conturează gradat frumuseţea îndrăgostiţilor şi o transfigurează în final prin imaginea desăvârşirii dragostei.

NIVELURILE INTERPRETĂRII. Interpretările pe care le-a generat poemul se ordonează pe trei dimensiuni: literară, mistică şi alegorică. Datorită complexităţii sensurilor scrierii, evreii din secolul I al erei creştine au interzis cunoaşterea / citirea *Cântării Cântărilor* de către tineri. Această interdicţie se fondează pe conştientizarea faptului că sensul literal (cel imediat, desemnat de cuvinte prin semnificaţia firească, de dicţionar) nu este unicul pentru a înţelege într-adevăr valoarea poemelor.

Ceea ce studiul teologic desemnează prin *sens literar* este, de altfel, echivalent – în cazul analizei textelor sacre – cu ceea ce teoria literaturii numeşte sens literal (*denotativ*) propriu, deci este vizată semnificaţia de suprafaţă, nu simbolismul. Iar ceea ce canoanele stabilesc în *interpretarea mistică* şi *alegorică* reprezintă *sensurile figurate* (*conotative*) din terminologia ştiinţei literaturii.

Astfel, în interpretare literară, de suprafaţă / „superficială“, *Cântarea Cântărilor* prezintă o iubire omenească încununată de căsătorie. Eroii sunt Solomon şi Sulamita, fiica faraonului Egiptului. Alţi exegeţi văd în actanţi personaje inferioare din casta crescătorilor de animale – păstorul şi păstoriţa care sunt comparaţi datorită frumuseţii lor cu un rege şi aleasa lui, însă apare un al treilea personaj, Solomon, care probează *indirect* iubirea celor doi, reuşind s-o convingă pe fată să-i devină soţie, cea mai frumoasă din harem. În ciuda bogăţiei şi dragostei regelui, fata îl va purta în inimă permanent pe iubitul ei, păstorul, iar Solomon o va elibera în final: „*Ca pecete pe sânul tău mă poartă, poartă-mă pe mâna ta ca*

pe o brățară / Că iubirea ca moartea e de tare și ca iadul de grozavă este gelozia. Săgețile ei sunt săgeți de foc și flacăra ei ca fulgerul din cer" (cap. 8, 6).

Această analiză de nivel naratologic pe care Fernand Comte o notează în *Cărțile sfinte* prejudiciază textul de semnificații mai profunde, chiar dacă înregistrează elementele dramatice (structură dialogică, acțiune centrată pe „un caz de conștiință, o chestiune vitală, alegerea unui soț" – progresism în desfășurarea evenimentelor contrapunctat de pasaje lirice).

O altă interpretare literară posibilă ar fi să considerăm scrierea o pastorală în care iubitul-rege este figurat simbolic prin imaginea ciobanului, iar iubita – ciobăniță. Dacă privim *Cântarea Cântărilor* ca sumă de poeme de dragoste, iubitul apare sub măști poetice diferite – fie rege, fie păstor –, iar atunci legătura cu interpretările globalizante de tip mistic sau alegoric este implicită: regele poate fi stăpânul / creatorul – Iahve (nume sacru, a cărui pronunțare a fost interzisă de tradiția evreiască și înlocuită cu Adonai = „Stăpânul", „Domnul"), iar păstorul este imaginea pe care Noul Testament i-o acordă ca funcțiune metaforică lui Hristos.



Giovanni Bellini. Fecioara cu Pruncul

Tinerii îndrăgostiți sunt unici prin frumusețea lor, singularitatea care îi detașează de ceilalți este marcată la nivel poetic prin comparații aparținând vegetalului („*Iubitul meu e ciorchinele de ienupăr, din Enghedi, de la vii cules. / Cât de frumoasă ești tu, dragostea mea! Cât de frumoasă ești! Ochi de porumbiță sunt ochii tăi*" – cap. 1, 13; 14), prin metafore și repetiții ca intensificări ale frumuseții. Substitutele metaforice sau termenii care participă la redarea comparațiilor parcurg ca traseu sfera naturalului – vegetalul și zoomorful, dar și registrele mai abstracte ale supradimensionării –, căci unele elemente ale geografiei tărâmurilor sfinte sunt folosite în a exprima grandoarea frumuseții celor doi.

FRUMUSEȚEA MIRESEI (fragment din text)

1. *Cât de frumoasă ești tu, draga mea, cât de frumoasă ești! Ochi de porumbiță ai, umbriți de negrele-ți sprâncene, părul tău turmă de capre pare, ce din munți, din Galaad coboară.*
2. *Dinții tăi par turme de oi tunse, ce ies din scăldătoare făcând două șiruri strânse și neavând nici o știrbitură.*
3. *Cordeluțe purpurii sunt ale tale buze și gura ta-i încântătoare. Două jumătăți de rodii par obrajii tăi sub vălul tău cel străveziu.*
4. *Gâtul tău e turnul lui David, menit să fie casă de arme: mii de scuturi atârnă acolo și tot scuturi de viteji.*
5. *Cei doi sâni ai tăi par doi pui de căprioară, doi iezi care pasc printre crini.*
6. *Până nu se răcorește ziua, până nu se-ntinde umbra serii, voi veni la tine, colină de mirt, voi veni la tine, munte de tămâie.*
7. *Cât de frumoasă ești tu, draga mea, și fără nici o pată.*
8. *Vino din Liban, mireasa mea, vino din Liban cu mine! Degrabă coboară din Amana, din Senir și din Hermon, din culcușul leilor și din munți cu leoparzi!*
9. *Sora mea, mireasa mea, tu mi-ai robit inima numai c-o privire a ta și cu colanu-ți de la sân.*"

BISERICA-MIREASĂ ŞI FEMEIA-GRĂDINĂ. Mireasa este frumoasa Sulamita, al cărei nume simbolic este conotat ca fiind al celei *„aducătoare de pace"*, raportându-l la istoria şi domnia regelui Solomon, considerate în mod tradiţional dominate de pace. Dincolo de textul erotic brodat prin bogăţia de imagini pline de naturaleţe, nivelul spontaneităţii, al „concreteţei" aparente pe care îl prezintă suprafaţa textuală este fundalul unor sensuri încifrate, ezoterice.



Fra Angelico. Buna-Vestire

Capitolele 4, 5 şi 8 reprezintă, prin substanţa poetică ermetic redată prin simboluri, reperele unei interpretări de profunzime, care concordă cu dimensiunea mistică şi cea alegorică impuse de-a lungul vremii în canoanele teologice. Deşi versetul *„Neagră sunt, fete din Ierusalim, dar frumoasă ca sălaşurile lui Chedar, ca şi corturile lui Solomon"* (cap. 1, 4) trimite la ea / mireasa = Biserica, prin precizări ce definesc spaţiul sacru, totuşi nucleul alegoric se conturează o dată cu versetul: *„Eşti grădină încuiată, sora mea, mireasa mea, fântână acoperită şi izvor pecetluit"* (cap. 4, 12), reluat cu precizări care nu lămuresc, nu traduc sensul în versetul 15, ci-l încifrează: *„În grădină-i o fântână, un izvor de apă vie şi pâraie / din Liban"*.

Se poate considera, pe model egiptean (a se vedea *Învăţăturile lui Ptah-Hotep*), că apare aici o imagine recurentă în lirica orientală, aceea a femeii-grădină, a femeii-ogor, însă complexitatea sporeşte datorită determinanţilor „grădină *încuiată*", „fântână *acoperită*", „izvor *pecetluit*" şi „de apă *vie*". Epitetele conturează prin apartenenţa la aceeaşi serie sinonimică ideea misterului, a tainelor şi a înţelepciunii ascunse în acest spaţiu ce reconstruieşte imaginea Raiului. Această copie fidelă a Paradisului originar se regăseşte pentru evrei în imaginea Templului, iar pentru creştini în cea a Bisericii, spaţiu în care divinitatea se manifestă şi prin care păstrează legătura permanentă cu poporul său.

FRUMUSEŢEA MIRELUI (fragment din text)

„*1.* *Venit-am în grădina mea, sora mea, mireasa mea! Strâns-am miruri aromate, miere am mâncat din faguri, vin şi lapte am băut. Mâncaţi şi beţi, prieteni, fiţi beţi de dragoste, iubiţii mei!*
2. *De dormit dormeam, dar inima-mi veghea. Auzi glasul celui drag! El la uşă bătând zice: Deschide-mi, surioară, deschide-mi, iubita mea, porumbiţa mea, curata mea, capul îmi este plin de rouă şi părul ud de vlaga nopţii.*
3. *Haina eu mi-am dezbrăcat, cum s-o-mbrac eu iar? Picioarele mi le-am spălat, cum să mi le murdăresc eu iar?*
4. *Iubitul mâna pe fereastră a întins şi inima mi-a tresărit.*
5. *Iute să-i deschid m-am ridicat, din mână mir mi-a picurat, mir din degete mi-a curs pe închizătoarea uşii.*
6. *Celui drag eu i-am deschis, dar iubitul meu plecase; sufletu-mi încremenise, când cel drag mie-mi vorbise; iată eu l-am căutat, dar de-aflat nu l-am aflat; pe nume l-am tot strigat, dar răspuns nu mi s-a dat.*
7. *Întâlnitu-m-au străjerii, cei ce târgul străjuiesc, m-au izbit şi m-au rănit şi vălul mi l-au luat, cei ce zidul îl păzesc.*
8. *Fete din Ierusalim, vă jur: De-ntâlniţi pe dragul meu, ce să-i spuneţi oare lui? Că-s bolnavă de iubire.*

9. *Ce are iubitul tău mai mult ca alții, o tu, cea mai frumoasă-ntre femei? Cu cât iubitul tău e mai ales ca alți iubiți, ca să ne rogi așa cu jurământ?*
10. *Iubitul meu e alb și rumen, și între zeci de mii este întâiul.*
11. *Capul lui, aur curat; părul lui, păr ondulat, negru-nchis, pană de corb.*
12. *Ochii lui sunt porumbei, ce în lapte trupu-și scaldă, la izvor stând mulțumiți.*
13. *Trandafir mirositor sunt obrajii lui, strat de ierburi aromate. Iar buzele lui, la fel cu crinii roșii, în mir mirositor sunt scăldate.*
14. *Brațele-i sunt drugi de aur cu topaze împodobite; pieptul lui e scut de fildeș cu safire ferecat.*
15. *Stâlpi de marmură sunt picioarele lui, pe temei de aur așezate. Înfățișarea lui e ca Libanul și e măreț ca cedrul.*
16. *Gura lui e negrăit de dulce și totul este în el fermecător; iată cum este al meu iubit, fiice din Ierusalim, iată cum este al meu mire!*"

CREDINȚA FĂRĂ CREDINȚĂ. În acest capitol pare a se ascunde unul din episoadele generice în care s-a manifestat criza în relația om-divinitate, criză datorată modului convențional în care omul a ajuns să trateze relația sa cu sacrul. Deși vocea care îndeamnă inițial, pe un ton de chemare divină, la înfruptare din beatitudinea paradiziacă – „*fiți beți de dragoste, iubiții mei!*" – prefigura o participare plenară, reciprocă și totală, ritualul purificării preliminare întâlnirii cu divinitatea / Mirele Hristos a devenit arbitrar, s-a golit de sens (versetul 3). Reacția întârziată de răspuns instaurează distanța și aceasta va declanșa criza: „*Celui drag eu i-am deschis, dar iubitul meu plecase* (...) *iată eu l-am căutat, dar de aflat nu l-am aflat; pe nume l-am tot strigat, dar răspuns nu mi s-a dat*".

Este situația frecvent întâlnită, ca și în iubire, când apare figura care destructurează ordinea și armonia întemeiate la origine. Retorica pe care dogma o impune comportamentului uman strică echilibrul relației om-divinitate, credinciosul, ca și îndrăgostitul, resimte în reguli, în norme și cutume arbitrar instituite, convenția și ajunge să o respecte cu fervoare, depărtându-se de trăirea plenară întru divin; creează spectacolul (atmosfera), dar fără a mai fi în el. Acest simulacru de iubire pentru divinitate plasează omul în punctul cel mai acut al crizei, căci desacralizarea va ajunge la apogeu prin violențe și agresiuni la care participă cei care acum trăiesc spectacolul „credinței" fără credință adevărată: „*Întâlnitu-m-au străjerii, cei ce târgul străjuiesc, m-au izbit și m-au rănit și vălul mi l-au luat, cei ce zidul îl păzesc*". Zidul și vălul sunt elementele „organice" din imaginarul mistic, al ascunderii, al misterului și liniștii Tainei, simboluri ale protecției care aici este supusă sacrilegiului.

TRANSGRESIA MISTICĂ PRIN JERTFA IUBIRII. Este bine cunoscut faptul că istoria evreilor, ca și a creștinilor, a cunoscut episoade dramatice, dezbinări și lupte la nivel dogmatic și nu numai, care au reprezentat atentate împotriva credinței. Acest capitol poate fi considerat o metaistorie a iubirii lui Dumnezeu pentru poporul ales. Ipostaza acelui *Deus otiosus / Deus absconditus* care se retrage în momentele de criză se regăsește implicit și în această figurare poetică a dragostei încercate de-a lungul vremii: dragostea dintre fata Israel și iubitul reprezentat în iudaism prin Iahve, sau dragostea între Mire / Iisus Hristos și mireasă / Biserica, reprezentată în capitolul 8 prin același simbol al zidului, de această dată purtând semnul victoriei asupra întunericului, sens dat de imaginile vizuale combinate cu ideea de prețiozitate, grandoare, verticalitate:

„*Zid de piatră de-ar fi ea, coroană de argint i-am face, iar uşă dac-ar fi, cu lemn de cedru am căptuşi-o.*

Zid sunt eu acum şi sânii mei sunt turnuri; drept aceea în ochii lui eu am aflat pacea."

Versetele citate reflectă, prin regimul verbal, transsubstanţierea, transgresia mistică prin jertfa iubirii, de la ipostaza umană (femeia) la cea de construcţie sacră (Biserica). Identificarea este realizată prin transfigurare, prin deplasarea din planul posibilităţii, al virtualului, în cel al realităţii.

Legătura care îi uneşte pe cei doi este marcată în textul scrierii prin reluări aproximativ echivalente care accentuează ideea poetică:

„*Iubitul meu e al meu şi eu sunt a lui. El printre crini şi paşte miei*". (2, 16)
„*Eu a iubitului meu sunt şi el este al meu, el printre crini şi paşte iezi*". (6, 3)
„*Eu sunt a lui, a celui drag. El dorul meu îl poartă*". (7, 11)

Se observă o creştere graduală a „dependenţei" miresei de mire: dacă la început (cap. 2) reciprocitatea caracteriza o relaţie umană, termenii se inversează în cap. 6, dar fără ca raportul să se schimbe. În final însă, paralelismul nu mai există la nivel formal, ci doar ideatic, dependenţa se prefigurează încă din versetul 3 al cap. 6 prin poziţionarea la început a membrului al doilea al paralelismului creat iniţial, inversare care accentuează relaţia de supunere din partea mirelui.

După E. Vuillard, poemul exprimă tăria legăturii afective care uneşte poporul cu dumnezeul său şi sugerează ispitirile, necredinţele, luptele care au străbătut istoria poporului ales. Dar „*Cântarea* înfăţişează principiul şi sfârşitul legământului lui Iahve cu Israel, nucleul religiei lui Israel".


Fra Filippo Lippi. Madona şi Pruncul

În antichitatea orientală soţia îşi numea soţul baal. Ea nu era de fapt decât o sclavă privilegiată pe care stăpânul, după bunul lui plac, o scosese din robie. Iar semnul căsătoriei era inelul care amintea lanţul cu care a fost legat robul. La ieşirea din Egipt se încheiase un legământ nupţial între Iahve şi poporul său (G. Ponget şi J. Gnitton, *apud* F. Comte, *Cărţile sfinte*).

Tăria legăturii sfinte este simbolizată prin imaginea inelului sau prin alte substitute ale circularităţii, „colan", „brăţară": „*Sora mea, mireasa mea, tu mi-ai robit inima numai c-o privire. Tu şi cu colanu-ţi de la sân*" (4,9); „*ca pecete pe sânul tău mă poartă, poartă-mă pe mâna ta ca pe o brăţară!*" (8,6) – simboluri ale consacrării uniunii dintre cei doi prin iubirea desăvârşită, iubire ce dăinuie dacă este reciprocă: „*Marea nu poate stinge dragostea, nici râurile s-o potolească; de-ar da cineva pentru iubire toate comorile casei sale, cu dispreţ ar fi respins acela*" (8,7).

FUZIUNEA DINTRE EROTIC ŞI RELIGIOS. În Vechiul Testament există un psalm (44) pe care Sfinţii Părinţi l-au considerat drept cheia interpretării misterelor din *Cântarea Cântărilor*, pentru că psalmul respectiv rezumă alegoria nunţii regelui mesianic. Noul Testament îl numeşte pe Mântuitor Mirele (*Matei*, 9,15), în două parabole Iisus compară

împărăţia Sa cu un ospăţ de nuntă (*Matei*, 20, 1-10 şi 19, 79 şi 21, 2-9). Sfântul Petru îl prezintă pe Domnul drept Mirele, iar Biserica drept mireasă (*Efes*, 5, 22-32). Apocalipsa, de asemenea, cântă nunta Mielului Divin cu Biserica, mireasa Sa (19, 79).

Scrierile cavalerilor lui Hristos şi ale misticilor reiau această imagine alegorică şi-o îmbracă în cuvinte alese, fie sub forma *Exerciţiilor spirituale* (v. Ignatio de Loyola), fie sub veşmântul liric al unor poeme dintre cele „mai intense şi misterioase", cum apreciază O. Paz *Cántico espiritual* al Sfântului Ioan al Crucii, un poem în care este imposibil de separat eroticul de religios: „Ele (poemele, n.n.) sunt şi una şi alta şi ceva în plus, fără de care nu ar fi ceea ce sunt: poezie" (Octavio Paz, *Dubla flacără*).

CÂNTAREA CÂNTĂRILOR CA MOTIV DE INSPIRAŢIE. Nu doar în arta cuvântului au existat parafrazări ale *Cântării Cântărilor*, imnul iubirii prin excelenţă; iconografia şi pictura prezintă şi ele aceleaşi simboluri prin mijloace specifice (forme şi culori). Gustave Moreau realizează în 1853 o *Cântarea Cântărilor*, Marc Chagall consacră poemului cinci pânze, în nuanţe de trandafiriu, din ciclul „Mesaj biblic", Paul Klee în 1921 „rescrie" două variante pe textul unui fragment din *Cântarea Cântărilor*, fiecare fragment cromatic al pânzei creează fundalul pentru majusculele care compun cuvintele. Pe fond de culori calde, strălucitoare (galben şi alb-crem luminos), aflate în contrast cu albăstriul spiritualizării, sunt „scrise" cuvintele iubirii: „sărută", „iubirea", „numele", „ulei" (mir).

Muzica se foloseşte de melodie şi tonalitate pentru a reface vocea dragostei din *Cântarea Cântărilor*: de la Monteverdi, Palestrina şi Arthur Honegger care scriu o operă corală armonioasă, la compozitorii secolului nostru: Lener (1953), Darius Milhaud, „Cantata nupţială" (1937) şi Hilding Rosenberg, „Simfonia a V-a" (1944), toţi muzicienii încearcă să creeze atmosfera mistică, sacră a unirii divinului cu mireasa lui: umanul.

TEME DE LUCRU

- Analizaţi sistemul comparaţiilor şi observaţi care este rolul construcţiei în oglindă din cap. 8, versetul 6 (citat mai sus).
- Influenţa psalmilor din *Cântarea Cântărilor* asupra liricii erotice ulterioare a fost resimţită şi de poezia românească: Ion Heliade Rădulescu, Nicolae Davidescu, Corneliu Moldovanu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Vasile Voiculescu, Mihail Cruceanu, Radu Cârneci, Ioan Alexandru, Horia Bădescu ş.a. Realizaţi o compunere de tip paralelă între textul *Cântarea Cântărilor* şi o poezie / creaţie a unui liric român, vizând contactul permanent şi recurenţa temelor, motivelor, simbolurilor. ***(R. M. I.)***

BIBLIOGRAFIE: *Biblia – Cântarea Cântărilor*, Ed. Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1994; Comte, Fernand – *Cărţile sfinte*, Ed. Enciclopedică, Bucureşti, 1994; Foui Lloux, Daniel; Langlois, Anne – *Dicţionar cultural al Bibliei*, Ed. Nemira, Bucureşti, 1998; Loyola, Ignatio de – *Exerciţii spirituale*, Ed. Polirom, Iaşi, 1996; Paz, Octavio – *Dubla flacără. Dragoste şi erotism*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1998; *Studiul Vechiului Testament*, pentru institutele teologice, Ed. Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1985.

Mihai EMINESCU

Dorința



„Vino-n codru la isvorul / Care tremură pe prund, / Unde prispa cea de brazde / Crengi plecate o ascund. // Şi în brațele-mi întinse / Să alergi, pe piept să-mi cazi, / Să-ți desprind din creştet vălul, / Să-l ridic de pe obraz. // Pe genunchii mei şedea-vei, / Vom fi singuri-singurei, / Iar în păr înfiorate / Or să-ți cadă flori de tei. // Fruntea albă-n părul galben / Pe-al meu braț încet s-o culci, / Lăsând pradă gurii mele / Ale tale buze dulci... // Vom visa un vis ferice, / Îngâna-ne-vor c-un cânt / Singuratece isvoare, / Blânda batere de vânt; // Adormind de armonia / Codrului bătut de gânduri, / Flori de tei deasupra noastră / Or să cadă rânduri-rânduri.“

PREZENTAREA TEXTULUI*

REALITATE ŞI DORINȚĂ. În poezia *Dorința* (publicată în „Convorbiri literare", 1876), cuvântul din titlu, devenit cuvânt-temă, desemnează o ordine subiectivă ideală întemeiată pe anularea, începând cu a doua strofă, a coordonatelor timpului şi spațiului real. Erosul este proiectat în „dorință“, într-un cosmos subiectiv al armoniei depline: armonia eului cu „celălalt“ – oglindă a sinelui, pe de o parte, şi armonia eu – univers, pe de alta. Erosul este, aici, stare de vis, prezență *dorită* şi *ipotetică*; în acelaşi timp, „dorința“ rămâne, în plan ideal, dorul intens de apropiere în eros.

Poezia are structura monologului adresat, aparținând idilei prin temă, motive, sistemul de imagini artistice şi atitudinea eului liric. Transferul din timpul şi spațiul real în timpul şi spațiul „dorinței“ este sugerat prin modul şi timpul gramatical al verbelor.

Relația dintre cele două planuri: prezentul realității (marcat de absența, chemarea şi aşteptarea iubitei) şi prezentul dorinței (marcat de idealitatea întregirii sinelui prin iubire – „*visul ferice*“) nu este una de ruptură ori de trecere abruptă, ci de imprevizibilă continuitate, alunecare imperceptibilă din real în vis: realul se subiectivizează progresiv, se încarcă de „mărci“ ale irealului, iar irealul (visul) capătă concretețea realității.

MOTIVUL VĂLULUI. Prezența motivului vălului în strofa a doua, prin conotațiile dezvoltate în context, are funcție anticipativă, arătând unitatea şi coerența interioară a poeziei, dar şi a lumii eminesciene. Motivul vălului sugerează modul în care se produc echivalențele la nivelul simbolurilor poetice. El uneşte, în semantica sa contextuală, două serii de conotații, două serii de echivalențe simbolice: *eu = celălalt* (mitul armoniei paradiziace prin iubire) şi *eros = thanatos*.

Corelat cu „pluralul dublului“ din penultima strofă, prin care dualitatea se dizolvă în unitate („*vom visa*“, „*îngâna-ne-vor*“), motivul desprinderii vălului are „semnificația încercării imaginare de a da la o parte însăşi suprafața care desparte eul de dublul său“,

* Vezi paragraful consacrat autorului şi operei sale la p. 13 a acestei lucrări.

anticipează „reveria contopirii cu dublul" prin scufundarea în somnul-vis (Mircea Cărtărescu). Gestul desprinderii vălului ar echivala cu regăsirea sinelui profund în iubire. Femeia reflectă, prin cufundare în vis, ființa celuilalt. Este vorba despre un „narcisism al gândirii" eminesciene în poezia erotică (Ioana Em. Petrescu). Imaginea cuplului nediferențiat „adormind" acoperit de flori de tei „redă (idilei) semnificația originară de expresie poetică a inocenței vârstei paradiziace". „Iubirea apare (...) ca un rit de reintegrare în pierduta armonie cosmică, de recuperare a stării de «farmec» și a timpului echinoxial" (Ioana Em. Petrescu).

Corelat cu imaginea finală a revărsării florilor de tei deasupra cuplului cufundat în somn, vălul introduce subtil, în text, conotația thanatică, anulând prăpastia între erosul și thanatosul eminescian. „Prezența *vălului* accentuează legătura neobișnuit de puternică în cazul lui Eminescu între femeie și apă. El reprezintă (...) o marcă a unei semnificații profunde, ascunse", marcă a echivalenței simbolice eros-thanatos reluată în strofa ultimă. Vom vedea cum prin corelații cu erosul „moartea se eufemizează, capătă un caracter benign", de eternizare a iubirii, de recuperare a armoniei paradiziace, de refacere a unității sinelui (cf. Mircea Cărtărescu).



Renoir.
Fată tânără pieptănându-se

REARMONIZAREA EULUI. Spațiul fizic devine metaforă a armoniei interioare (eu = celălalt) prin plenitudinea imaginară a iubirii.

După cum atrage atenția Ioana Em. Petrescu, „erotica eminesciană este (...) o invocare (a prezenței iubirii) prin vis. Absența femeii (...) este o condiție de realizare a imaginii ei, de transformare a imaginii în «icoană»". Sensul de icoană al imaginii feminine își are atributul dominant în *angelitate*. El este exprimat descriptiv și în poezia *Dorința*.

„Iubirea rearmonizează eul", redând ființei pierdute unitatea originară (Ioana Em. Petrescu).

Armonia – figură a spiritului în planul conținutului – este dublată de armonia din planul formei poetice.

TEME DE LUCRU

- Identificați, în stratul morfologic al textului, elementele monologului adresat. Numiți alte idile eminesciene în care e folosit același procedeu de construcție.
- Formulați tema poeziei și precizați motivele literare prin care ea se dezvoltă. Argumentează modul în care dezvoltarea lirică a temei prin motive specifice ajută la împletirea a două specii literare în discursul poetic. Care sunt acestea?
- Stabiliți la ce mod și timp sunt folosite verbele în strofa întâi și apoi în fiecare dintre cele cinci strofe ce urmează. Comentați semnificația.
- Precizați elementele de decor ce alcătuiesc cadrul „real" al așteptării iubitei în prima strofă. Comentați-le în contextul imaginilor artistice folosite.
- Comentați semnificația construcției *„singuri-singurei"* din perspectiva ideii că iubirea înseamnă transferul imaginar al eului în dublul său, într-o încercare de contopire cu dublul, refăcând arhetipul (androginul). Explicați folosirea

aceluiaşi adjectiv-epitet „*singuratece*" în contextul substantivului „*isvoare*", punând accentul pe unitatea cuplu-natură, subiectiv-obiectiv.

- Comentaţi modalităţile stilistice de portretizare a angelităţii feminine în strofa a patra. Arătaţi în ce măsură înfăţişarea angelică a iubitei asociată cu paloarea frunţii („*fruntea albă*") dezvoltă conotaţii thanatice introduse prin motivul vălului şi amplificate, în secvenţa ultimă, prin motivul somnului-vis.
- Stabiliţi caracteristicile stilului poetic în poezia *Dorinţa*. Formulaţi mesajul poeziei (ideea), corelând planul conţinutului (viziunea asupra iubirii) cu planul formei artistice. ***(G. D.)***

BIBLIOGRAFIE: Cărtărescu, Mircea, *Visul chimeric – Subteranele poeziei eminesciene*, Ed. Litera, Bucureşti, 1992; Petrescu, Ioana Em. – *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1978; Popa, George – *Spaţiul poetic eminescian*, Ed. Junimea, Iaşi, 1982.

Mihai EMINESCU

Floare albastră

„– «Iar te-ai cufundat în stele / Şi în nori şi-n ceruri nalte? / De nu m-ai uita încalte, / Sufletul vieţii mele. // În zadar râuri în soare // Grămădeşti-n a ta gândire / Şi câmpiile Asire / Şi întunecata mare; // Piramidele-nvechite / Urcă-n cer vârful lor mare – / Nu căta în depărtare / Fericirea ta, iubite!» // Astfel zise mititica, / Dulce netezindu-mi părul. / Ah! ea spuse adevărul; // Eu am râs, n-am zis nimica. // – «Hai în codrul cu verdeaţă, / Und-isvoare plâng în vale, / Stânca stă să se prăvale / În prăpastia măreaţă. // Acolo-n ochiu de pădure, / Lângă trestia cea lină / Şi sub bolta cea senină / Vom şedea în foi de mure. // Şi mi-i spune-atunci poveşti / Şi minciuni cu-a ta guriţă, / Eu pe-un fir de romaniţă / Voi cerca de mă iubeşti. // Şi de-a soarelui căldură / Voi fi roşie ca mărul, / Mi-oi desface de-aur părul / Să-ţi astup cu dânsul gura. // De mi-i da o sărutare, / Nime-n lume n-a s-o ştie, / Căci va fi sub pălărie – / Ş-apoi cine treabă are! // Când prin crengi s-a fi ivit / Luna-n noaptea cea de vară, / Mi-i ţinea de subsuoară, / Te-oi ţinea de după gât. // Pe cărare-n bolţi de frunze, / Apucând spre sat în vale, / Ne-om da sărutări pe cale, / Dulci ca florile ascunse. // Şi sosind l-al porţii prag, / Vom vorbi-n întunecime; / Grija noastră n-aib-o nime, / Cui ce-i pasă că-mi eşti drag?» // Înc-o gură – şi dispare... / Ca un stâlp eu stam în lună! / Ce frumoasă, ce nebună / E albastra-mi, dulce floare! // .... // Şi te-ai dus, dulce minune, / Ş-a murit iubirea noastră – / Floare-albastră! Floare-albastră!... / Totuşi este trist în lume!"

PREZENTAREA TEXTULUI

Acest text embrionar – prin faptul că marchează un moment de graniţă în creaţia eminesciană, prin trecerea de la poeziile începutului la poeziile care dau deplina identitate a poetului – a apărut la 1 aprilie 1873. El este dovada unei construcţii concentrice, în jurul unui nucleu care se dezvoltă organic, conform principiilor naturiste, dintr-un „sâmbur", dintr-o sămânţă sau embrion, fapt de care poetul însuşi era conştient. Precedată în timp de

Venere și Madonă, *Epigonii*, *Mortua est!*, de nuvela *Sărmanul Dionis* și urmată de *Melancolie*, *Dorința*, *Călin*, *Strigoii* etc., poezia face parte, după cum susținea Perpessicius, dintre textele mai puțin înțelese, socotite dificile, ale creației eminesciene.

CERUL ȘI PĂMÂNTUL. Textul debutează familiar, interogativ, cu nuanță de reproș, identificând protagoniștii unui cuplu erotic. Momentul debutului este de criză, iubita încercând pe parcursul primei secvențe lirice (trei strofe) să atragă atenția iubitului *„cufundat în stele / și în nori și-n ceruri nalte“* asupra sa, presimțind depărtarea acestuia prin ignorarea teluricului și posibila desfacere a cuplului.

Chemarea este patetică, maternă, ființa feminină având atributele cunoscute ale principiului feminin dominant afectiv, fapt susținut și de sintagma *„sufletul vieții mele“*. În acest moment prinde contur, conform aceleiași construcții nucleice, prin incompatibilitatea dintre cei doi parteneri, ideea de bază a poeziei: opoziția masculin – feminin se traduce la final prin antinomia viață – moarte.



Filippino Lippi.
Portretul unui tânăr

Limbajul grav, solemn, impregnat cu metafore simbol ale morții (*„piramidele-nvechite / Urcă-n cer vârful lor mare“*, *„întunecata mare“*), redă preocupările eului masculin caracterizat printr-o atitudine contemplativă. Dezumanizat parcă prin tentația meditațiilor sterile asupra morții și eternității, el se află în pericol de a uita de viață. Îl readuce însă, cu glas cald, seducător, în sfera ei, pământească, ființa feminină. Coborârea din spațiile abstracte ale gândirii în formele temporale, caracteristice vieții, înseamnă pentru eul masculin acceptarea experienței care presupune în final amara constatare a efemerității ei. În metaforă și construcție, poezia *Floare albastră* păstrează schema percepției duale contrare, specifică poeziilor de debut (vezi *Venere și Madonă*). Avertizând asupra pericolului depărtării de ceea ce este trecător și material, dar esențial pentru viață, pentru uitare, tonul iubitei oscilează concesiv între reproș și speranță (*„De nu m-ai uita, încalte“*). Se poate observa cum în construcția versului eminescian metafora (*„râuri în soare“*, *„piramidele-nvechite“*) poate sta alături de regionalisme neaoșe (*„încalte“*) și de rostiri regionale ce participă chiar la construirea metaforei (ex.: *„ceruri nalte“*).

JOCUL EROTIC. Cea de-a doua parte a textului va fi pregătită de o strofă intermediară ce subliniază, prin gesturi intime, delicatețea și dăruirea ființei feminine (*„dulce netezindu-mi părul“*) și, în plan opus, atitudinea detașat îngăduitoare, superioară a ființei masculine (*„Astfel zise mititica“*, *„eu am râs“*). Anticipând parcă evoluția relației, o interjecție urmată de verb la perfect simplu surprinde parcă regretul neconcordării sentimentelor bărbatului la înțeleptele atenționări ale iubitei: *„Ah! Ea spuse adevărul“*. Aceasta constituie o dovadă chiar că, în lumea din care ea vine și ale cărei legi le cunoaște, efemeritatea poate fi învinsă doar prin trăirea intensă a clipei, anticul *„carpe diem“*.

Această parte a poeziei va cuprinde o descriere a planului teluric, un adevărat elogiu adus iubirii împlinite, a cărei forță poate transforma codrul, izvorul, bolta senină într-un adevărat paradis. Strofele sunt fermecătoare, tonul jucăuș și glumeț al iubitei o plasează în poziția celui care inițiază și conduce jocul erotic cu o măiestrie ce-l uimește pe cel ce nu cunoscuse freamătul vieții. Coborât din lumea înălțimilor, „o lume de zări meditative dispusă în plan orizontal față de planul infinitei verticalități a celeilalte“ (Vl. Streinu), eul

masculin este chemat să cunoască desfătările iubirii. Atracţiile infinitului spaţial vor fi înlocuite cu evadarea în *„ochiul de pădure"*, singur martor şi ocrotitor al perechii. Pierderea pe potecile ascunse şi cufundarea în spaţiul intim şi primitor al naturii vor fi un şir de promisiuni, de retrageri sau amânări ale acestora, de provocate declaraţii şi de tachinări rafinate: *„Şi mi-i spune-atunci poveşti / Şi minciuni cu-a ta guriţă, / Eu pe-un fir de romaniţă / Voi cerca de mă iubeşti"*. Vom asista apoi la desfăşurarea unui scenariu bine articulat cu implicaţii erotice, o adevărată lecţie de seducţie, desfăşurată ritualic, cu mare artă. Jocurile fetei implică deopotrivă credinţa în superstiţii, semn al unui fond originar străvechi, dar şi o ştiinţă aparte a punerii în valoare a farmecelor: *„Şi de-a soarelui căldură..."*



Bronzino.
Alegoria timpului şi a iubirii

Ca principiu dinamic, activ, energetic, fata va constitui un permanent prilej de uimire pentru iubit. Pierdut în labirintul seducător al gesturilor şi vorbelor îndrăzneţe ale fetei, contrazise apoi cu pudoare feciorelnică, el nu va putea nicidecum anticipa momentul sau gestul următor. Cu o siguranţă specifică, în care se împleteşte graţios un cumul de stări sufleteşti derutante, contradictorii, fata este înfăţişată ca o zeitate a iubirii. Ea risipeşte în jur parfumul idealului tangibil, ea seamănă delicat încrederea în frumuseţea şi unicitatea sentimentului, având permanent un aer convingător: *„De mi-i da o sărutare..."*

FARMEC ŞI UITARE DE SINE. Răspândind farmec şi uitare de sine, ea va scoate perechea de sub tutela timpului. Întoarcerea în sat, seara, târziu, se va face *„pe cărare-n bolţi de frunze"*, adică tot pe un drum ferit de priviri indiscrete şi potenţând, din taina împărtăşită, intensitatea sentimentului: *„Ne-om da sărutări pe cale / Dulci ca florile ascunse"*. Drumul spre fericire nu pare să se încheie niciodată cu sosirea în faţa porţii. Aici întunericul devine un alt element cooperant în stabilirea relaţiei, conferind intimitate şi farmec nou cuplului neştiut. Tonul exclamativ *„Ş-apoi cine treabă are!"* sau interogativ *„Cui ce-i pasă că-mi eşti drag?"*, încadrat perfect într-un stil colocvial, cu timbru popular specific, conferă acestei părţi o apropiere de lumea concretă, accesibilă, dominată de vitalitate, de acţiune, dar nelipsită de mister. Se constituie prin această parte celălalt termen al construcţiei antitetice: femeia, şi prin ea, viaţa.

Vitalităţii i se asociază firesc ludicul, şi penultima strofă subliniază prin atitudinea derutată a bărbatului (*„Înc-o gură şi dispare... / Ca un stâlp eu stam în lună"*), faptul că el nu a descifrat încă misterul eternului feminin şi aşteaptă într-un dulce chin pasul următor, continuarea, admirând într-o clipă de singurătate inconstanţa, farmecul inegalabil al jocului senzual, excitant al iubitei: *„Ce frumoasă, ce nebună / E albastra-mi, dulce floare!"*

SIMBOLURILE. Cuvântul *„dulce"* va cumula în final şi sensurile dezvăluite în sintagmele *„dulce netezindu-mi părul"* şi *„sărutări (...) dulci ca florile ascunse"*, constituind, alături de celelalte epitete din construcţia exclamativă a superlativului de tip popular, semnul integrării bărbatului în cuplu, pe de o parte, şi reuşita eforturilor de seducere a sa din partea femeii, pe de altă parte.

În acest caz, concluzia la care ajunge Vladimir Streinu pare edificatoare: „E limpede însă, simbolurile morții și simbolurile vieții își confruntă, de la distanța diferenței lor de esență, puterea de adevăr. Ordini de valori antinomice, una transcendentă, eternă și severă, alta imediată, temporală și atrăgătoare, ele mărginesc aspectul sau forma internă a poeziei".



Perugino.
Portretul unui tânăr

Să observăm, în acest sens, rolul limbajului ca element extern, în conturarea poziției antinomice a protagoniștilor. Din această perspectivă versul final *„Totuși este trist în lume!"* poate fi interpretat ca o revenire a eului masculin la atitudinea meditativă inițială din care fusese abstras, pentru un scurt moment. Tonul este pesimist, în opoziție cu intervenția tonică, sentimentală a fetei.

Importanța idilei stă în faptul că ea face trecerea de la poezia de idei la ideea poetică, adică marchează o mutație de la substanță la esență.

Titlul poeziei apare explicat în final. Prin repetiție, își conturează semnificația.

Motivul este de sorginte romantică și a fost preluat de poet din literatura germană, respectiv de la Novalis, la care albastrul reprezenta o expresie cromatică pentru sentimentul infinitului după care însetau romanticii. Tot ca aspirație la un ideal de puritate, motivul apare și în poezia lui Leopardi. Albastrul depărtărilor, nostalgia după infinit devin în poezia eminesciană un ideal erotic.

TEME DE LUCRU

- Subliniați care sunt atributele feminității în viziunea eminesciană și stabiliți legături cu sensul inițial al mitului / motivului „florii albastre".
- Formulați într-o scurtă compunere părerile personale cu referire la semnificația ultimului vers. Ce mutații de sens s-ar fi produs dacă adverbul *„totuși"* ar fi fost înlocuit cu forma *„totul"*, cum propuseseră unii cercetători?
- Încercați să identificați atributele partenerului din cuplu, descifrând semnificațiile metaforelor-simbol ce-i definesc universul. Motivați apoi tonalitatea adresării fetei.

(A. G. N.)

BIBLIOGRAFIE: Gáldi, Ladislau – *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Ed. Academiei Române, București, 1964; Negoițescu, Ion – *Poezia lui Eminescu*, E.P.L., București, 1964; Streinu, Vladimir – *Studii eminesciene*, E.P.L., București, 1965; Vianu, Tudor – *Poezia lui Mihai Eminescu*, Ed. Cartea Românească, București, 1930.

Mihai EMINESCU

Sara pe deal

„Sara pe deal buciumul sună cu jale, / Turmele-l urc, stele le scapără-n cale, / Apele plâng, clar izvorând în fântâne; / Sub un salcâm, dragă, m-aştepţi tu pe mine. // Luna pe cer trece-aşa sfântă şi clară, / Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară, / Stelele nasc umezi pe bolta senină, / Pieptul de dor, fruntea de gânduri ţi-e plină. // Nourii curg, raze-a lor şiruri despică, / Streşine vechi casele-n lună ridică, / Scârţâie-n vânt cumpăna de la fântână, / Valea-i în fum, fluiere murmură-n stână. // Şi osteniţi oameni cu coasa-n spinare / Vin de la câmp; toaca răsună mai tare, / Clopotul vechi împle cu glasul lui sara, / Sufletul meu arde-n iubire ca para. // Ah! în curând satul în vale-amuţeşte; / Ah! în curând pasu-mi spre tine grăbeşte: / Lângă salcâm sta-vom noi noaptea întreagă, / Ore întregi spune-ţi-voi cât îmi eşti dragă. // Ne-om răzima capetele-unul de altul / Şi surâzând vom adormi sub înaltul, / Vechiul salcâm. – Astfel de noapte bogată, / Cine pe ea n-ar da viaţa lui toată?"

PREZENTAREA TEXTULUI

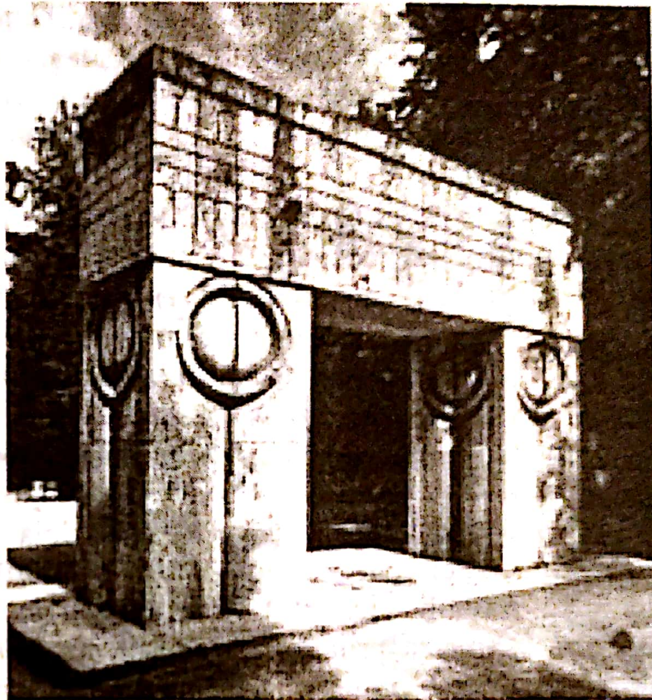
Scrisă în anul 1871 şi publicată în revista „Convorbiri literare" la 1 iulie 1885, poezia *Sara pe deal* este o idilă, „o compunere de tinereţe, păstrată înadins de poet, cea mai juvenilă, mai suav neprefăcută poezie în exaltarea ei stângace" (G. Călinescu). Ea se înscrie în seria acelor poeme de tinereţe în care iubirea apare ca „un rit de reintegrare în pierduta armonie cosmică, de recuperare a stării de farmec şi a timpului echinoxial" (Ioana Em. Petrescu).



O doamnă ascultând un menestrel. Pictură pe lemn din sec. XIII

Poezia este marcată evident de semnele unui perfect echilibru între elementele întregului, echilibru care-i permite în ultimă instanţă individului, purificat prin iubire, să cucerească „centrul sacru al lumii" (Ioana Em. Petrescu). „*Sara*", ca moment de echilibru între noapte şi zi, este asociată încă din titlu „*dealului*", semn al unei calme sinteze a înaltului şi a văii, ale cărui linii „armonizează cu un aspect al sacrului care este pe măsura omului" (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*). În această situaţie, în poezie nu există un paralelism antinomic între celest şi terestru, din moment ce permanentei tendinţe spre înalt îi corespunde o tentaţie a celestului spre teluric. Terestrul şi înălţimile comunică în mod evident: „*Turmele-l urc, stele le scapără-n cale*". Aspiraţia spre înalt caracterizează în egală măsură acvaticul („*Apele plâng clar izvorând în fântâne*"), semnele prezenţei omului („*Streşine vechi casele-n lună ridică*") şi este definitorie, mai ales, pentru om: „*Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară*". Nu lipsite de semnificaţii profunde sunt instrumentele muzicale, care, prin poziţia lor, unesc polii lumii (buciumul, fluierul) ori un clopot de dincolo de timp („*Clopotul vechi împle cu glasul lui sara*"), al cărui sunet anulează condiţia temporală a individului. Întreaga realitate stă sub

semnul sacrului („*Luna pe cer trece-aşa sfântă şi clară*“), iar timpul conturat de poezie este al unei permanente geneze, când omul este contemporan naşterii formelor: „*Stelele nasc umezi pe bolta senină*“. În acest caz, personificările la care apelează poetul primesc dimensiuni de profunzime, sugerând că între planul obiectiv şi cel subiectiv există o comunicare sensibilă, diferenţierea definitorie a elementelor nu duce la incomunicabilitate: buciumul eminescian are în el o „*jale*“ omenească, apele „*plâng clar izvorând în fântâne*“, în timp ce clopotul vechi umple „*cu glasul lui sara*“.



Tg. Jiu. Brâncuşi. Poarta Sărutului

Cosmicul eminescian se află, fără îndoială, sub semnul unei simbolice cumpene, prin care lumea îşi pierde rigiditatea, înaltul şi josul comunicând şi putându-şi schimba poziţiile fără ca armonia întregului să fie pusă sub semnul întrebării: „*Scârţâie-n vânt cumpăna de la fântână*“ devine versul emblematic pentru un univers ale cărui extremităţi comunică pe deplin.

Finalul poeziei transcrie gestul ritualic al omului, care, împlinit prin iubirea ce-i garantează depăşirea cercului strâmt al propriei condiţii, reuşeşte să se contopească pe deplin cu întregul, printr-un somn într-un adevărat „centru sacru al lumii“, marcat de un „*vechi*“ salcâm, care îşi dezvăluie pe deplin convingător „funcţia de axis mundi“ (Ioana Em. Petrescu).

TEME DE LUCRU

- Comentaţi versurile ultimei strofe, integrându-le în unitatea poeziei.
- Motivaţi prezenţa salcâmului în poezia *Sara pe deal* de Mihai Eminescu.
- Urmăriţi elemente configurative ale satului vechi, patriarhal, în idila eminesciană.

(M. M.)

BIBLIOGRAFIE: Călinescu, G. – *Opera lui Mihai Eminescu*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970; Petrescu, Ioana Em. – *M. Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1978; Petrescu, Ioana Em. – *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1989; Negoiţescu, Ion – *Poezia lui Eminescu*, E.P.L., Bucureşti, 1974; Caracostea, Dumitru – *Arta cuvântului la Eminescu*, Ed. Junimea, Iaşi, 1980.

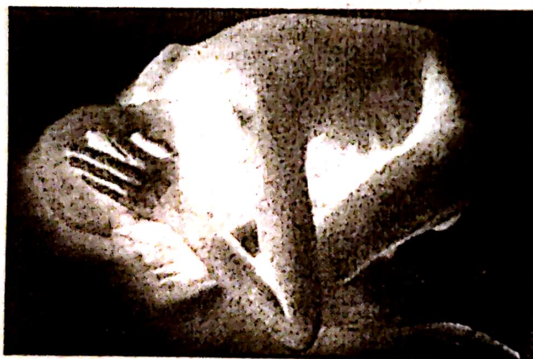
Mihai EMINESCU

Cezara

PREZENTAREA TEXTULUI

INSULA TRANSCENDENTĂ. În nuvela *Cezara*, iubirea este singura cale de mântuire a ființei umane prin recuperarea patriei mitice și regăsirea armoniei primordiale a cuplului adamic (salvarea de la vremelnicie). Obsesia romanticilor pentru tiparele originare ale existenței umane face ca tema iubirii să fie dezvoltată într-o structură mitică, având drept motiv central „insula lui Euthanasius" – „insula transcendentă", simbol narativ al ieșirii din ordinea timpului istoric (profan) și al reintegrării în ordinea sacrului (paradisul recuperat).

Putem folosi ca punct de plecare în analiza nuvelei următoarea interpretare a simbolisticii insulei, oferită de Mircea Eliade în eseul *Insula lui Euthanasius*: „S-ar putea spune că elementele oceanice și nostalgia insulei paradiziace aparțin în general romanticilor; căci romantismul a «descoperit» oceanul, a fost sensibil la magia lui, i-a interpretat simbolismul. (...) Romantismul în întregimea lui reprezintă nostalgia după «începuturi»; matca primordială, abisul, noaptea bogată în germeni și latențe, principiul feminin în toate manifestările sale sunt categorii romantice majore, care nu depind de «influențe» livrești sau de «modă», ci definesc o anumită poziție a omului în Cosmos. Înrudirea lui Eminescu cu alți mari poeți romantici nu poate fi, așadar, explicată prin «influențe», ci prin experiența și metafizica lor comună. (...)



Eugenia Balcells. Sincronii

Insula lui Euthanasius însă, deși se integrează perfect în simbolismul oceanic și cosmogonia lui Eminescu, are semnificații metafizice și mai precise. Dacă apa – și îndeosebi apa oceanică – reprezintă în foarte multe tradiții haosul primordial de dinainte de creație, insula simbolizează manifestarea, Creația. Întocmai ca și lotusul din iconografiile asiatice, insula implică «stabilire fermă», centrul în jurul căruia s-a creat lumea întreagă. Această «stabilire fermă» în mijlocul apelor (adică a tuturor posibilităților de existență) nu are totdeauna sens cosmogonic. Insula poate simboliza și un tărâm transcendent, participând la realitatea absolută și deosebindu-se, ca atare, de restul Creației stăpânite de legile devenirii și de ale morții. (...) Întocmai cum în mijlocul apelor amorfe insula simbolizează Creația, forma, tot așa, în mijlocul lumii în eternă devenire, în oceanul de forme trecătoare ale Cosmosului, insula transcendentă simbolizează realitatea absolută, imutabilă, paradiziacă. Insula lui Euthanasius face parte (...) din clasa insulelor transcendente".

IUBIREA ABSOLUTĂ ȘI STAREA EDENICĂ. Structura mitică a nuvelei *Cezara* nu este evidentă dintru început, mascată fiind de epicul liricizat. Ea se cristalizează însă treptat sub forma unei constelații de motive în planul de adâncime al textului: îngerul și demonul

(cu varianta *Îngerul căzut*, *Lucifer*), androginul, spaţiul mitic – Centru al lumii – configurat ca sistem de cercuri concentrice, apolinicul şi dionisiacul.

Epicul liricizat (în fapt, nuvela este dezvoltarea epică a unei idile) se bizuie pe elemente din structura operei: personajele sunt proiecţii ale autorului-narator; conflictul Ieronim / Castelmare, ce ar trebui să susţină axul subiectului, este derizoriu, insuficient construit artistic, lăsat într-un plan secund; naraţiunea la persoana a III-a este fragmentată prin inserarea altor forme de discurs: descrierea şi confesiunea epistolară ce subiectivizează relatarea; secvenţe ample ale textului sunt realizate poematic; adevăratul centru al epicului şi al dramei lui Ieronim şi a Cezarei este „insula lui Euthanasius" – laitmotiv şi suprapersonaj –, tărâm al anulării devenirii istorice într-o „stare" paradiziacă prelungită.

Ieronim (protagonistul nuvelei) – „*ciudat amestec de vis şi raţiune rece*" –, atras de paradigmele eterne ale lumescului şi nu de ascetic, renunţă la călugărie lăsându-se descoperit de iubire pentru a o descoperi şi el, în final, drept ultima / suprema revelaţie pe care i-o va oferi paradisul lui Euthanasius.



Domenico Veneziano.
Portretul unei tinere femei

Pentru a putea iubi, Ieronim îşi transferă, la început, iubita în „*icoană*". El îi mărturiseşte Cezarei, în răspunsul la prima scrisoare a acesteia, că are nevoie nu de prezenţa ei carnală, ci de absenţa ei pentru a o iubi, nu de trăirea sentimentului prin simţuri, ci de contemplarea lui mentală. Iubita e astfel desprinsă de forma trecătoare a trupului şi, printr-un exerciţiu al minţii, ridicată la imaginea eternă a Iubirii, prototipul netulburat de imperfecţiunile simţurilor – construcţie a spiritului, Idee a frumuseţii. Această voinţă de sublimare a iubirii pare să fie prelungirea unui gând al autorului (implicit al personajului), gând pe care dezvoltarea ulterioară a epicului transmutând dragostea lui Ieronim şi a Cezarei în insula lui Euthanasius şi oferindu-i, numai aici, finalizarea îl va face explicit: în ordinea realităţii fenomenale iubirea, „Visul" frumuseţii, nu se poate împlini. El nu poate fi atins decât în planul transcendent reprezentat de insula lui Euthanasius – metaforă-simbol semnificând ieşirea din fenomenal şi alteritate (= devenire), intrarea într-o altă dimensiune a fiinţei – cea mitică (arhetipală).

Aşa se explică de ce, iniţial, „*setea de amor*" a Cezarei, „*acea nemărginire de simţuri contrazicătoare, turburi, desperate*", se confruntă cu atitudinea de rezervă şi amânare a lui Ieronim, cu melancolia lui „*impersonală*", cu nehotărârea şi seninătatea lui „*abstractă*". Singură „*magia insulei*" va rezolva drama personajelor, deţinând rolul decisiv în istoria pasiunii lor. După cum se va vedea, Ieronim se va îndrăgosti cu adevărat de Cezara numai după ce amândoi vor fi regăsit nuditatea paradiziacă, starea edenică, în geografia mitică, nu reală, a insulei, departe de „cetate" (lumea „devenirii oarbe").

ARMONIZAREA CONTRARIILOR. Asocierea contrariilor: angelic / demonic în portretizarea lui Ieronim este în spiritul gândirii romantice care propune esenţe antitetice prezente în acelaşi individ. În aceeaşi măsură este portretizată Cezara: „*păr blond – brumă aurită*" (aspect angelic) şi „*ochi de-un albastru întuneric*", „*demonică*".

Armonizarea contrariilor în cele două portrete reface, în structura de adâncime a nuvelei, imaginea androginului: frumusețea feminină a lui Ieronim care se lasă cucerit și „agresivitatea" aproape virilă a Cezarei care provoacă și cucerește. Inversarea temporară a rolurilor și similitudinea portretelor fizice ale protagoniștilor maschează, accentuând, condiția fiecăruia (virilitatea lui Ieronim și feminitatea Cezarei).



Rodin. Sărutul

Iubirea Cezarei este revărsare exaltată a simțurilor, guvernată de instinct. Amestec paradoxal și tulburător de atitudini – inocență și senzualitate, sfioșenie și provocare –, Cezara este vie și voluptuoasă, prezență care alertează simțurile lui Ieronim împiedicându-l s-o iubească: [„*A-ngenuncheat lângă mine... m-a rugat să-i sufăr iubirea... nu-ți pot descrie expresia de nevinovăție, candoare și amor din fața ei...*" – îi descrie Ieronim lui Euthanasius. „*I-am spus cuvinte bune.* (...) *N-o iubesc*"]. Vederea lui Ieronim pozându-i pictorului Francesco îi deșteaptă eroinei senzații și emoții a căror intensitate n-o poate controla: „*era obosită de emoțiune*", „*tremura ca varga*", „*avea toaleta dezorganizată, părul vâlvoi, ochii aprinși, fața roșie ca sângele*", „*ochii plini de lacrimi și dorință*".

Dacă Cezara se lasă călăuzită de simțuri, printr-o inocentă, dar dezlănțuită instinctualitate, iubirea lui Ieronim este, în această etapă a relației lor, luciditate, spiritualizare a trupescului. De aceea el simte că nu o poate iubi pe Cezara atâta timp cât prezența ei îi tulbură simțurile.

FUGA DE INSTINCTUALITATE. Schimbul de scrisori din capitolul V arată opoziția de atitudine a celor doi protagoniști în perceperea iubirii: acesta este prologul relației lor.

Femeia este imploratoare, dar și orgolioasă (conștientă de frumusețea și tinerețea ei, de vraja ei seducătoare), intuitivă și sentimentală, senzuală, dar și sfioasă, supusă și, în același timp, provocatoare, o altă „Floare albastră": „*Ah! Cum aș topi gheața ochilor tăi cu gura mea – iubite!*"

Bărbatul este reticent față de viziunea femeii asupra „*fericirii*". El este gânditorul sceptic, schopenhauerian, care vrea să descopere valoarea eternă a frumuseții iubitei, imobilizată în „*icoană*", descoperită de vocea ispititoare a speciei: „*Aurul este o nenorocire și fericire, ce mi-o oferi, venin*".

Lumea fenomenală este incompatibilă cu fericirea și cu Iubirea spre care privirea „*demonului*" aspiră. Iubirea e redusă, în această lume, la instinctul reproductiv: „*Plăcerea dobitocească, reproducerea în mușinoiul pământului de viermi noi cu aceleași murdare dorințe în piept* (...), *aceleași sărutări grețoase...*"

Bărbatul se simte un înstrăinat („*un exilat, un paria, un nebun*") într-o ordine existențială organizată în jurul acestui instinct – „oarba voință de a trăi" a lui Schopenhauer – manifestat ca o mecanică a destrămării și egoismului, dictată de principiul răului: „*Mâncare și reproducere, reproducere și mâncare!...*" Răul – cu multiplele sale manifestări – este principiul „aprioric" ordonator al lumii fenomenale pe care Ieronim o simte ostilă. El nu vrea să fie sclavul instinctelor și al femeii care-i hrănește, cu prezența ei reală, instinctele: „*Nu! nu mă voi face comediantul acelui rău, care stăpânește lumea*". Cenzurându-și

instinctele, eroul are orgoliul singularității sale și voința detașării categorice de fenomenal a geniului (concept romantic):

> *„Sâmburele vieții este egoismul și haina lui, minciuna. Nu sunt nici egoist, nici mincinos. Adesea, când mă sui pe o piatră înaltă, îmi pare că în creții mantalei, aruncate peste umăr, am încremenit și am devenit stană de bronz, pe lângă care trece o lume, ce știe că acest bronz nu are nici o simțire comună cu ea... Lasă-mă în mândria și răceala mea... De ce vrei tu să mă cobor de pe piedestal și să mă amestec cu mulțimea? Eu mă uit în sus, asemenea statuiei lui Apoll... fii steaua cea din cer, rece și luminoasă! Ș-atunci ochii mei s-or uita etern la tine!“*

Eroul cere femeii impersonalizare, o transformă în imagine astrală – semn al minții, al contemplației reci.

IUBITA-ICOANĂ. Din scrisoarea lui Ieronim către Euthanasius aflăm că iubita-icoană se materializează sub formă de imagine desenată: *„Desmierd un chip de copilă în felul meu... adică împlu un album cu diferitele expresii ale unui singur cap. (...) Am intrat la o copilă înamorată de mine, pe care însă n-o iubesc... Am văzut-o roșie, sfioasă, turburată... Am zugrăvit în cartea mea această expresie. (...) E de sărutat schița mea. Poate că e una din cele mai nimerite din câte-am zugrăvit. Am pus-o lângă mine. Deconcertare și o dulce resignație. Un profil îngeresc! (...) O adorabilă schiță! Dar simt că din ce în ce schițele se familiarizează cu inima*“.



Rodin. Danaidă

Îndepărtarea iubirii ca prezență fizică, grea de voluptate și răscolire a simțurilor, duce la familiarizarea interioară cu imaginea iubitei adăpostită în suflet. De la iubita-i icoană (ipostaza spiritualizată a iubirii), depășirea contrarietății și a confuziei sentimentale se lămurește în experiența nemijlocită a iubirii ca plăcere a simțurilor (capitolul VI). Ieronim trăiește acum tensiunea interioară a oscilației între atitudinea apolinică (senina contemplare a Ideii de frumusețe) și cea dionisiacă (împărtășirea din iubire – *„beție a simțurilor*“). Se sugerează că feminitatea este principiul armonizator al contrariilor.

IUBIREA PASIONALĂ. Secvențele redate prin monolog interior aduc în prim-plan evoluția interioară a protagonistului, până la mărturisirea pasională a iubirii:

> *„Dacă mi-ar da pace, gândi el în sine, totuși ar fi cum ar fi. Atunci aș ține-o de mâna ei mică și ne-am uita în lună – în virgina lună – atunci o privesc ca pe o statuă de marmură sau ca pe un tablou zugrăvit pe un fond luminos, într-o carte cu icoane... Pare-că părul ei e o spumă de aur, atât de moale-i... Și fața ei se poliește într-un mod ciudat. Dar nu-mi dă cât lumea pace... mereu mă gâtuie... mă sărută – și zice c-o iubesc. Ba pe dracul! Altfel... e chiar frumoasă – să spun dreptul. Bărbia se rotunjește ca un măr galben... gurița câteodată parcă-i o cireașă... Și ochii, ah!*

ochii! Numai de nu i-ar apropia de-ai mei... îmi atinge genele şi mă-nfioară pân-în tălpi. Atunci nu mai văd ce frumoasă e... o negură îmi întunecă ochii... atunci aş omorî-o... Asta nu-i trai, asta-i chin..."

În altă secvenţă: „*El... rezemându-şi cotul pe spata băncei, îşi lăsă bărbia pe mână, mişcându-şi încet degetele, şi se uita uimit cu ochii strălucitori la strălucitorul ei chip, ce s-apropia. Ea şăzu alături cu el, dar drept în lună. Nu-i atinse mâna – nimic. Luna o poleia frumos şi ea era îndestul de vicleană spre a se lăsa muiată-n întreg de această dulce şi voluptoasă lumină. El o privea mereu. Apoi îşi întinse el mai întâi mâna şi apucă încet mânuţa ei fină şi rece. «Ah! gândi, şi un ce nemaisimţit îi trecu prin inimă, ah! cum îmi place acum!»*"



Rodin. Catedrala

Mărturisirea pasională a iubirii capătă incantaţii de imn şi se traduce în gesturi şi atitudini extreme (omorârea lui Castelmare – rivalul, bărbatul ce aspira, în acelaşi timp, la iubirea Cezarei): „*Trandafirii înfloreau pe faţa ta... Tu, regină a sufletelor – nu eşti curată ca izvorul? mlădioasă ca chiparosul? dulce ca filomela? tânără ca luna plină, copilăroasă ca un canar, iubită ca o dumnezeire?* (...) *Ah! te iubesc!... ţipă el agasat... te iubesc!... o văd prea bine că te iubesc!*"

REINTEGRAREA ÎN PATRIA MITICĂ. De la trăirea iubirii ca plăcere a simţurilor la trăirea iubirii în absolutul ei, trecerea nu e posibilă decât prin părăsirea lumii fenomenale şi reintegrarea în patria mitică – insula lui Euthanasius.

„Insula lui Euthanasius, cu strălucirea ei de cercuri concentrice (peştera din insula aflată în mijlocul râului de pe insula din mijlocul mării), este un evident centru al lumii, reeditând, prin topografia sa (râurile care se varsă în lac etc.) şi prin întreaga-i înfăţişare, paradisul" (Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*).

Este un rai ascuns la care are acces numai cel chemat – purificat prin somn (ca Ieronim, care se refugiază aici pentru a scăpa de acuzaţia de crimă) ori purificat prin cufundare în apele mării (ca Cezara, care, după moartea tatălui ei, părăseşte şi ea viaţa socială).

În această insulă paradiziacă este posibilă împlinirea – în absolut – a dragostei celor doi tineri, dezbrăcaţi acum de formele existenţei trecătoare, reîntorşi la goliciunea originară – Adam şi Eva în paradis.

„...în mijlocul acestei feerii a nopții, lăsate asupra unui rai înconjurat de mare, trecea Cezara, ca o-nchipuire de zăpadă, cu părul ei lung de aur, ce-i ajungea la călcâie... Ea mergea încet... (...) Își aducea aminte de amantul ei și-i părea că-i Eva-n paradis (...) o dorință de fericire îi cuprinse sânul... era atât de însetată de amor (...) Deodată ea văzu prin arbori o figură de om... (...).

– Cezara! strigă el, cuprinzând-o-n brațele lui... Cezara! ești o închipuire, un vis, o umbră a nopții zugrăvită cu zăpada luminii de lună? Sau așa ești tu? tu?

Ea plângea... (...).

– Tu ești? chiar tu*? întrebă ea cu glasul înecat, căci toată cugetarea ei se-mprospătase, toate visele ei reveneau splendide și doritoare de viață...“*

Regăsind starea edenică a primului cuplu, Ieronim și Cezara trăiesc acea stare de beatitudine a vieții echivalentă cu moartea simbolică, cu eliberarea de individuație, de existența socială și devenirea istorică: reîncorporarea în forma eternă a arhetipului.

TEME DE LUCRU

- Precizați elementele portretistice care compun profilul fizic, psihic și moral al celor două personaje principale la începutul iubirii lor. Luați în considerare primele caracterizări ale lui Ieronim, făcute de Cezara și pictorul Francesco: *„tânărul... pare un demon... frumos, serios, nepăsător“*; *„cel mai frumos model de pictură... un înger de geniu, căci demonii sunt îngeri de geniu...“*
- Stabiliți relația cu lirica autorului, prin sistemul de motive literare. Alegeți poeme din toate etapele de creație (*Înger și demon*, *Venere și Madonă*, *Strigoii*, *Atât de fragedă*, *Luceafărul* etc.).
- Ce semnificație are faptul că Ieronim pozează pentru figura *Îngerului căzut* în tabloul lui Francesco?
- Citiți poezia *Odă (în metru antic)* și observați că traseul iubirii lui Ieronim pentru Cezara este, într-o anumită măsură, traseul devenirii eroului liric în *Odă*.
- Identificați simbolistica femeie-stea în alte creații eminesciene (*Odă – în metru antic*, *Luceafărul*, *Din valurile vremii...*) și comentați similitudinile în planul semnificației și al expresiei artistice. ***(G. D.)***

BIBLIOGRAFIE: Eliade, Mircea – *Insula lui Euthanasius*, în *Drumul spre centru*, Ed. Univers, București, 1991; Eminescu, Mihai – *Proză literară*, E.P.L., București, 1964; Petrescu, Ioana Em. – *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Ed. Minerva, București, 1978.

George COŞBUC

Mânioasă

„Am să merg mai înspre seară / Prin dumbrăvi, ca mai demult, / În privighetori să-mi pară / Glasul Linei că-l ascult. / Mai ştiu eu ce-aş vrea s-ascult! / Că-n zori Lina sta-n portiţă, / Sălta-n vânt a ei altiţă, / Vântul îi sălta-n cosiţă / Şi-i făcea floare-n obraz: / Eu mergeam la plug în laz, / Şi, când trec, Lina s-ascunde, / Parcă nici nu m-a văzut. / Îi vorbesc, şi nu-mi răspunde. / Nu-mi răspunde! / Şi-o întreb, şi nu-mi răspunde! / Şi mă mir – ce i-am făcut! // Vreau de-aici să rump o floare! / Ochii unui înger scump / Au albastrul de cicoare, / Şi cicoare vreau să rump – / Mai ştiu eu ce-aş vrea să rump! / Că-n amiazi venind pe vale, / Întâlnii pe Lina-n cale: / Fragi i-am dat, ea mi-a zis: – «Na-le! / Ţi-am cerut eu ţie fragi?» / Ochii ei frumoşi şi dragi / Priveau tot spre poala rochii, / S-a pus Lina pe tăcut, / Şi vedeam că-i umblă ochii, / Umblă ochii! / Ca la şerpi îi umblă ochii, / Şi mă mir ce i-am făcut! // Să-mi pun capul pentr-o Lină, / Să mă fac un om pribag! / Ieşi din neguri, lună plină, / Să mă vezi la Lina-n prag – / Alte dăţi suna zăvorul; / Lina pe furiş, ca dorul, / Păşea-n degete pridvorul / Şi la mine-n prag venea / Mamă-sa cât ce-adormea. / Azi ard hainele pe mine, / Mi-e greu capul ca de lut, / Stau în prag – şi ea nu vine, / Nu mai vine! / E târziu şi nu mai vine… / Şi mă mir, ce i-am făcut!?“



G. Coşbuc. Portret de Iser

AUTORUL ŞI OPERA SA

George Coşbuc a fost o prezenţă necesară în peisajul literar al sfârşitului de secol trecut, venită să îmbine tradiţiile creaţiei populare cu intenţiile novatoare şi originale ale epocii. S-a născut la 8 septembrie 1866 în satul Hordou lângă Năsăud, judeţul Bistriţa. Tatăl său era preot. Debutează în revista-manuscris a liceului, intitulată „Virtus romana rediviva“. Colaborează, din 1884, la gazeta „Tribuna“ din Sibiu, condusă de Ioan Slavici, unde publică prelucrări după basme, legende, balade. Această orientare către motive folclorice va rămâne o constantă a creaţiei sale. Volumul de debut intitulat *Balade şi idile* apare în 1893, având ca tematică satul sub aspect monografic, ca urmare a încurajărilor şi susţinerilor din partea lui Titu Maiorescu şi Ioan Slavici, după publicarea în 1889 a baladei *Nunta Zamfirei*. În volumul *Fire de tort* (1896), dovedind acelaşi echilibru compoziţional cu ingenioase combinaţii strofice, autorul conservă tematica folclorică / populară. Titluri de rezonanţă din aceste două volume sunt: *La oglindă*, *Duşmancele*, *Numai una*, *Rea de plată*, *Noapte de vară*, *Vara*, *Iarna pe uliţă*.

Nunta Zamfirei şi *Moartea lui Fulger* reconstituie ceremonialul specific marilor evenimente din viaţa satului. *Doina*, *Hora* şi *Noi vrem pământ!* se înscriu în poezia de revoltă socială, iar *Decebal către popor*, *Moartea lui Gelu* vor reda interesul pentru trecutul de luptă. Publicistica îi înregistrează numele alături de Ioan Slavici şi I.L. Caragiale în redacţia revistei „Vatra“ (1894); urmează „Foaia interesantă“ (1897), „Semănătorul“ (1901). În 1902 semnalăm apariţia volumului *Ziarul unui pierde-vară*, iar în 1904 volumul

Cântece de vitejie, acesta din urmă orientat spre tema eroică, promovând sentimentul patriotic. Este ales în 1898 membru corespondent al Academiei Române, iar în 1916, membru activ. Talentului său unic îi datorăm unele dintre cele mai izbutite traduceri din capodopere ale literaturii universale: *Eneida* de Vergiliu, *Odiseea* de Homer, *Sacontala* de Kalidassa, *Mazepa* de Byron, *Don Carlos* de Schiller şi *Divina Comedie* de Dante Alighieri. Se stinge din viaţă în 1918, la trei ani după ce îşi pierduse vederea.

PREZENTAREA TEXTULUI

Cuprinsă în volumul *Balade şi idile*, poezia *Mânioasă* aparţine liricii erotice. Aparenta ei simplitate evidenţiază gingăşia deosebită şi puritatea sentimentului iubirii, trăit în lumea satului, lume pe care poetul o evocă de fiecare dată cu aceeaşi afecţiune.

După cum nota criticul literar Dumitru Micu, „cea mai întinsă parte a operei lui Coşbuc e cea consacrată eroticii rurale". Acestui sentiment, poetul i-a închinat mai multe poezii în care, după cum se poate lesne observa, l-a prezentat gradat, de la primele sfioase manifestări, cum ar fi gesturile de cochetărie ale fetiţei din *La oglindă*, şi de la momentele de înflorire a iubirii şi de umbrire a ei prin micile „incidente" descrise în *Scara*, *Spinul*, *Rea de plată*, *Pe lângă boi*, până la mărturisirea iubirii trădate din *Cântecul fusului*.

Poezia *Mânioasă* prezintă efectul unei neaşteptate neînţelegeri dintre cei doi îndrăgostiţi. O ceartă al cărei motiv pare să nu fie clar nici măcar fetei, care este foarte supărată.

Versurile sunt grupate în trei strofe, cu structură identică. Prima strofă cuprinde 16 versuri şi conţine mărturisirea nedumeririi flăcăului, care constată că Lina este supărată pe el. Deci în această „lirică a măştilor", cum o numeşte Tudor Vianu, eul liric aflat la momentul confesiunii este flăcăul. Un vers notează accentuat frământarea lui interioară: *„Mai ştiu eu ce-aş vrea s-ascult?"*, iar versul din finalul strofei subliniază nedumerirea: *„Şi mă mir ce i-am făcut!"*

Strofele a doua şi a treia comunică mult mai accentuat frământarea tânărului, care îşi aminteşte de fata iubită, tentat să rupă o floare albastră ca ochii ei, sau rugând luna să iasă din neguri, să-l vadă, aşteptând-o fără rost: *„Mai ştiu eu ce-aştept în prag?!"*

Tânărul îşi aminteşte cu tristeţe de serile când fata venea pe ascuns să-l întâlnească, şi suferinţa lui creşte: *„Azi ard hainele pe mine / Mi-e greu capul ca de lut"*.

Poezia se încheie cu întrebarea ce revine ca un refren: *„Şi mă mir ce i-am făcut?"* De altfel, tehnica refrenului, depistabilă în toate cele trei strofe ale poeziei, oferă acesteia o cantabilitate remarcabilă, iar rolul versului al patrusprezecelea (*„Nu-mi răspunde"*) este de a reverbera sentimentele băiatului.

Vorbind despre realizarea artistică a versurilor remarcăm comunicarea directă, în care se apelează la invocaţie: *„ieşi din neguri lună plină!"*, epitete: „înger *scump*", „om *pribeag*"; comparaţii: *„-i umblă ochii ca la şerpi"*; *„mi-e greu capul ca de lut"*; metaforă: *„ard hainele pe mine"*.

Apelând la mijloacele enumerate, G. Coşbuc emoţionează prin capacitatea de a surprinde trăirea cu intensitate a sentimentului erotic în modul caracteristic lumii satului. Aşa cum nota criticul literar Mircea Tomuş, Coşbuc a creat o poezie „ce a cucerit publicul prin comunicativitatea şi varietatea formelor ei, o poezie care a ajuns la expresie originală prin armonia deplină a formei clare cu conţinutul său de lirism obiectivat".

TEME DE LUCRU

- Încadraţi poezia în contextul liricii erotice coşbuciene.

- Realizaţi o paralelă între lirica erotică a lui Coşbuc şi cea de acelaşi gen a lui Eminescu.
- Alcătuiţi o lucrare având ca obiect tehnica refrenului în poezia lui G. Coşbuc.

(F. M.)

BIBLIOGRAFIE: Micu, Dumitru – *George Coşbuc*, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1966; Streinu, Vladimir – *Clasicii noştri*, Ed. Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1943.

Garabet IBRĂILEANU

Adela

AUTORUL ŞI OPERA SA



Critic şi istoric literar de prestigiu, ideologul revistei „Viaţa Românească" şi spiritul catalizator pentru colaboratorii apropiaţi, grupaţi în jurul acesteia (Mihail Sadoveanu, Ionel Teodoreanu, Al. O. Teodoreanu, Jean Bart, George Topârceanu, Otilia Cazimir ş.a.), Garabet Ibrăileanu s-a născut în 23 mai 1871 la Târgu Frumos. A decedat în Bucureşti la 10 martie 1936. A fost profesor, din 1908, la Universitatea ieşeană, secretarul de redacţie al publicaţiei literare amintite. Studiul din 1909, *Spiritul critic în cultura românească*, încearcă să fixeze originile şi formele ideologiei româneşti. Principalele sale contribuţii critice sunt concentrate în volumele *Scriitori şi curente* (1909), *Opera literară a d-lui Vlahuţă* (1912), *Note şi impresii* (1920), *Studii literare* (1931). Contribuţiile sale teoretice în domeniul criticii literare sunt îndeosebi studiul *Caracterul specific naţional în literatura română* (1922) şi eseul *Creaţie şi analiză* (1933). Tot în 1933, Garabet Ibrăileanu publică romanul *Adela*, scriere analitică socotită de critica vremii o adevărată revelaţie.

PREZENTAREA TEXTULUI

GENEZA ROMANULUI ŞI CONTEXTUL APARIŢIEI. Cu un presupus model real al personajului feminin în persoana unei asistente a autorului, Olga T. – care ar fi dat şi titlul iniţial al romanului, titlu schimbat pentru că scriitorul constatase că fusese folosit în *O alergare de cai* a lui Negruzzi şi în *La Medeleni* a lui Ionel Teodoreanu –, şi cu un presupus model livresc în Adèle din drama lui Al. Dumas, *Antony*, romanul *Adela* al lui Garabet Ibrăileanu se pare că a fost redactat într-o primă fază în jurul anului 1925. Dacă premisele sale teoretice s-ar găsi, după multe păreri critice, în articolele de sociologie, psihologie sau morală, precum *Misoghinismul*, *Căsătoria*, *Un manuscript rătăcit*, în recenzia *O muză*, în multe din aforismele adunate în volumul *Privind viaţa* şi în câteva din scrisorile expediate, premisele sale epice s-ar afla, pe de o parte, în metoda de construcţie enunţată şi explicată în studiul *Creaţie şi analiză*, iar pe de alta, în „scrisorile" care alcătuiesc *Amintiri din copilărie şi adolescenţă* şi, totodată, în cele cinci proze scurte semnate cu pseudonimul Teodor D. Petrescu: *Doamna X*, *Un cântec*, *Orionul*, *Femeia*, *Apariţie*.

1933, anul publicării *Adelei*, este deosebit de fast pentru literatura română, căci acum apar plachetele *La cumpăna apelor*, de Lucian Blaga, *Poemul-invectivă*, de Geo Bogza, *Patmos şi alte şase poeme*, de Ilarie Voronca, şi romanele *Cartea nunţii*, de George Călinescu, *Maitreyi*, de Mircea Eliade, *Rusoaica*, de Gib Mihăescu, *Patul lui Procust*, de Camil Petrescu, *Creanga de aur* şi *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, de Mihail Sadoveanu, ş.a. Contextul mai larg este acela al impunerii paradigmei moderniste promovate în primul rând de Eugen Lovinescu şi de cenaclul său, „Sburătorul", inclusiv prin „vârful de lance" al acesteia, avangardismul (a se vedea, ca dovadă punctuală, cele două plachete de poezie avangardistă numite mai sus).

„O NESFÂRŞITĂ PRIETENIE PASIONATĂ"? Construit pe tema generoasă şi străveche a erosului, romanul *Adela* este sărac sub aspect epic. Medicul cvadragenar Emil Codrescu, posesor al unei culturi umaniste ale cărei repere par a fi Schopenhauer şi Diogene Laerţiu, se reîntâlneşte în staţiunea Bălţăteşti, în luna iulie a anului 189..., cu Adela M..., o tânără de douăzeci de ani pe care o cunoaşte de pe vremea când era fetiţă şi care tocmai ieşise dintr-o foarte scurtă căsnicie. Cele două luni petrecute în mica „*improvizare de bâlci*" a Bălţăteştiului se scurg pentru Emil cu vizite şi cu plimbări solitare sau alături de Adela, în timpul cărora sentimentele paterne, iar mai apoi cele frăţeşti de odinioară pentru fetiţa, respectiv adolescenta pe care o ştia, se transformă în iubire pentru misterioasa femeie de acum. O iubire pe care nu şi-o va mărturisi, sau cel puţin nu şi-o va deconspira ca atare, ci o va camufla sub formula „*o nesfârşită prietenie pasionată*", rostită atunci când, înaintea plecării la moşie, ea îl va întreba de ce natură e sentimentul pe care i-l poartă.



Botticelli. Primăvara (detaliu)

INTERPRETĂRI POSIBILE. O anumită parte a criticii (Vladimir Streinu, Al. Piru ş.a.) a mers în direcţia eronată a identificării autorului cu naratorul (Emil Codrescu) şi a transferării centrului de iradiere a sensurilor romanului în zona articolelor şi a amintirilor criticului, care nu reprezintă, de fapt, decât unele din elementele preformale ale *Adelei*; faptul a dus la distorsionarea interpretării în sensul exclusiv al unei lecturi „autobiografice" a cărţii, cu tot ceea ce decurge de aici. Încercarea de determinare a profilului personajelor a generat o altă scăpare a criticii literare: s-a văzut în romanul acesta o ilustrare a unei excepţii de la „norma" psihologică a raporturilor unui cuplu de la sfârşitul secolului trecut, aceea conform căreia bărbatul reprezintă elementul „activ", iar femeia elementul „pasiv"; relaţia întoarsă pe dos a cuplului Emil-Adela a fost citită ca un duel simbolic al unui spirit retractil, „romantic intoxicat de romantism" (Ioan Holban), incapabil în a-şi rosti sentimentul, dar capabil de a idealiza femeia şi de a o iubi în taină până la alunecarea spre fetişism („*Dar mi-e scump nu numai tot ce este ea şi tot ce face ea, ci şi rochiile ei [mai ales rochiile ei!], mantila ei, galoşii ei mici, adorabili, şi săculeţul ei, din care am scos într-un moment, când era în altă odaie, batista mototolită de mâinile ei şi am respirat-o!*"), al unei conştiinţe care amână perpetuu gestul şi recurge exclusiv la analiza fiecărei nuanţe (Emil Codrescu), duel purtat cu frumoasa, eleganta Adela, cea care trece de la lungi momente de tăcere la replici când echivoce, când tranşante, şi despre care, trebuie spus, nu avem nici o informaţie „directă", ci doar mediată prin instanţa naratorială a personajului

masculin. Căci, lucru important, romanul *Adela*, subintitulat „Fragmente din jurnalul lui Emil Codrescu (iulie-august 189...)", are toate mărcile specifice unui jurnal (folosirea persoanei întâi, fragmentarismul ş.cl.) din care au fost eliminate datele propriu-zise, rămânând însă atmosfera unui astfel de text, dată de notaţiile fulgurante ale cotidianului estival şi fără evenimente. Prin urmare, imaginea Adelei rămâne tributară privirii bărbatului care o iubeşte, aşa cum în romanul *Maitreyi* al lui Eliade imaginea indiencei este exclusiv imaginea lui Allan asupra ei.



Corot. Portretul domnişoarei Octavie Sennegon

Interpretărilor „clasice", potrivit cărora „cel mai bun roman analitic românesc" (G. Călinescu) prezintă cazuistica unui „amor nedobândit", fiind o patetică elegie a dragostei unui „om de prisos" care şi-a construit filozofia de viaţă pe teoria epicureică a fericirii prin evitarea suferinţelor şi realizarea liniştii sufleteşti (ataraxia), şi care accentuează asupra spiritului eminamente contemplativ al protagonistului, li s-au adăugat acele perspective critice care văd în Emil Codrescu tocmai contrariul, şi anume figura unui rafinat seducător, care mizează pe argumentul imaginaţiei şi pe inteligenţa şi subtilitatea sufletească a femeii pentru a-i provoca, până la punctul în care eroul introduce complicaţia argumentelor etice, reacţiile văzute de critica mai veche ca argumente ale preeminenţei femeii asupra bărbatului. De asemenea, e „adusă la zi" lectura aventurii interioare a lui Emil Codrescu prin folosirea „grilei" psihanalitice, *Adela* fiind văzut ca romanul unui complex oedipian (vezi părerile lui Paul Georgescu, N. Balotă, N. Manolescu), în sensul că figura eroinei este identificată inconştient cu aceea a mamei invocate undeva la începutul cărţii.

PLIMBARE CU TRĂSURA (fragment din roman)

„Înnopta. Apele Ozanei erau acum ca dosul de cositor al sticlelor de oglindă. Din sus, de pe valea largă a râului, venea un vânt perfid, abia simţit, dar tăios. Adela era în pardesiul ei de soie écrue peste bluza de vară şi, împotriva oricărei intemperii, nu avea altă pavăză decât un şal subţire, împletit. I-am propus pardesiul meu, dar l-a refuzat cu indignare. Din cauza asta nu l-am pus nici eu. Dar hainele mele sunt serioase, ca toate hainele bărbăteşti. I-am propus pardesiul din două în două minute, dar n-a voit să-l ia cu nici un preţ. (Psihologie de femeie; femeilor «nu li-i frig» niciodată!) Pe urmă m-am resemnat. În Humuleşti, la crâşma de peste drum de biserică, beţia luase proporţii epice. Un ţăran prea de tot vesel ne-a petrecut trăsura cu un chiot sălbatic.

Dealul cel lung l-am suit la pas. Mergeam cu Adela pe jos. Cosaşii de sub ierburi îi imitau fâşâitul aspru al fustei de mătasă. Noaptea era nemişcată. Numai stelele tremurau deasupra capetelor noastre. Munţii, pe care ziua îi văzusem glorioşi ameninţând cerul, acum erau nişte ipotetice blocuri de întuneric masiv, profilate pe întunericul universal diluat în puţina lucoare a stelelor. Departe, la picioarele munţilor, ici şi colo, se stingea şi se aprindea mereu câte un foc singuratic. Iar deasupra Varatecului, în tristeţea imensităţii, punctul strălucitor al unui luceafăr stătea să cadă dincolo de munte. Când căzu, în curând, tristeţea nopţii crescu deodată. Dar Adela era lângă mine, cu viaţa ei tânără, concentrată în glasul ei încet, fierbinte parcă în singurătatea tot mai rece a nopţii.

Drumul era gol. În deal ne-am urcat în trăsură. Acum era şi mai întuneric. Abia bănuiam faţa Adelei. Stătea sprijinită cu umărul în colţul ei, cu picioarele pe scăunaşul dinainte. Simţeam cum îi radiază viaţa prin uşoara-i îmbrăcăminte.

Când scoboram valea spre Bălţăteşti cu hârşcâituri de piedică primitivă, un landau bine încărcat cu trupuri omeneşti, unul dintre acele care culeg la întâmplare tot felul de pasageri, trecu spre Târgu-Neamţului, cu zgomot mare de clopote. Dar peste mai puţin de un minut, rămaserăm iarăşi singuri în tăcerea nopţii enorme. Simţeam pe Adela supusă şi vibrantă. Probabil că-i era puţin frică. Ca să-i dau sentimentul siguranţei, am luat un ton aproape vesel. Apoi, abuzând de toate împrejurările astea, i-am pus pardesiul pe umeri, fără s-o învelesc bine. Degetele ei amestecate printr-ale mele – erau o senzaţie nouă – mai tulburătoare decât a mânii ei pe buzele mele. Atingerile de acum, ale mânilor noastre, repetate şi neprevăzute, erau ca un joc, ca o făgăduinţă, ca un preludiu. Atingerea mânii celor mai mulţi oameni mi-ar produce o displăcere vie. A câtorva mi-ar fi indiferentă, o simplă senzaţie tactilă. Atingerea mânii Adelei îmi răspândeşte în sânge şi în suflet otravă.

Trăsura mergea acum răpede la vale, zvârlind pietrele în lături. Am început să-i ţin Adelei o prelegere de astronomie sentimentală şi cât am putut mai elocventă, ţesând expunerea cu melancolii după anii de altădată. Dar în momentele acele cochetam, ori exprimam, din inerţie stări de suflet inactuale. În realitate, nu mă mai simţeam omul cu părul brumat. Problema încetase, pentru că întunericul mă oprea să văd faţa Adelei, oglindă în care, prin contrast, îmi număr anii, şi pentru că inconştient ştiam că acelaşi întuneric o oprea şi pe ea să-mi vadă argintul care mă aureolează. Dar prima casă din Bălţăteşti rupse farmecul. Case, maghernițe... De unde răsăriseră toate acestea?

La lumina felinarului de peste drum de poarta ei, am văzut-o. N-o mai văzusem de mult, din restaurantul de la Târgu-Neamţului. Acum era obosită. Îi era somn, avea înfăţişarea dezarmată, ca orice om când îi e somn... Când îi sărutam mâna, mi-a spus, cu glasul ei şoptitor:

– Pe mâne.

«Pe mâne...»

Cum dezmiardă ea totul cu glasul, cu mişcările, cu existenţa ei! Şi înfăţişarea pasivă de adinioarea, când îi era somn... Părea că-i expiră voinţa... Acum doarme în căldura propriului ei corp tânăr, cu umeri largi, cu sânul delicat...

I-am scris să-mi răspundă dacă n-a răcit. (Aseară, când am ajuns aici, termometrul din cerdacul meu arăta zece grade.) «Cum puteam răci, când temperatura era atât de ridicată? – Adela.» Ridicată? Temperatura mea? Atunci mă persiflează. A ei? Atunci mă persiflează şi mai crud. Iar dacă nu mă persiflează... Imposibil!...“

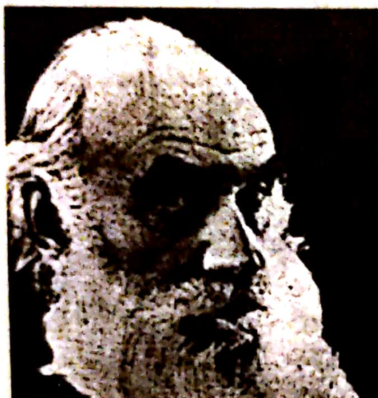
TEME DE LUCRU

- Răspundeţi la întrebarea: Emil Codrescu e un timid sau un cuceritor? Argumentaţi.
- Analizaţi acest fragment atât din punct de vedere stilistic, cât şi din punct de vedere al imaginarului, urmărind modul în care e *construit* personajul feminin de către cel masculin. ***(M. Ig.)***

BIBLIOGRAFIE: Holban, Ioan – *Proza criticilor*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1983; Manolescu, Nicolae – *Arca lui Noe*, Ed. Gramar, Bucureşti, 1999.

Gala GALACTION

De la noi, la Cladova



AUTORUL ŞI OPERA SA

Gala Galaction este pseudonimul literar al lui Grigore Pişculescu, născut la 29 aprilie 1879 în comuna Dideşti, judeţul Teleorman. Este prozator, memorialist şi traducător. Elev al Liceului „Sf. Sava" din Bucureşti (1890 – 1898), editează revista poligrafiată „Zig-zag". Debutează în 1896 cu schiţa *Pe terasă*, publicată în „Adevărul ilustrat". Acum leagă prietenii de-o viaţă cu Tudor Arghezi, N.D. Cocea şi Vasile Demetrius. Student al Facultăţii de Litere şi Filozofie din Bucureşti (1898), o abandonează după un an în favoarea Facultăţii de Teologie (1899 – 1903). Devine doctor în teologie în 1909.

Debutează în anul 1914 cu volumul *Bisericuţa din Răzoare*. În 1922 este hirotonisit preot, iar din 1926 este profesor la Facultatea de Teologie din Chişinău. Pelerinajul la Ierusalim din anul 1926 îi inspiră volumul *Scrisori către Simforoza. În pământul făgăduinţei* (1930), după cum a doua călătorie la muntele Athos, din 1933, este punctul de plecare al secţiunii *Mările de Miazăzi şi Sfântul Munte* din volumul *În grădinile Sf. Antonie* (1942). După 1944, joacă un rol activ în viaţa literară şi politică: vicepreşedinte al Societăţii Scriitorilor Români (1947), membru al Academiei (1947), deputat în Marea Adunare Naţională (1948). Moare la 8 martie 1961 în Bucureşti şi este înmormântat la Mănăstirea Cernica.

Opera sa de prozator cuprinde nuvelele şi povestirile din volumele *Clopotele din Mănăstirea Neamţu* (1916), *De la noi, la Cladova* (1924), *Caligraful Terţiu* (1929), *Nuvele şi schiţe* (1934) şi romanele *Roxana* (1930), *Papucii lui Mahmud* (1932), *Doctorul Taifun* (1933), *La răspântie de veacuri* (1935). Un amplu *Jurnal* apare postum. Sunt de remarcat de asemenea lucrările teologice ale lui Galaction. A tradus singur *Noul Testament* (1927) şi, în colaborare cu preotul Vasile Radu, *Biblia* (1938). Publicistica îi este adunată în mai multe volume: *La ţărmul mării* (1916), *O lume nouă* (1919), *Răboji pe bradul verde* (1920), *Toamne de odinioară* (1924), *Mangalia* (1947), *Oameni şi gânduri din veacul meu* (1955). Activitatea de biograf şi de traducător împlineşte bibliografia unui mare om de cultură.

PREZENTAREA TEXTULUI

Opera a apărut, pentru prima dată, în nr. 3, din aprilie 1910, al revistei „Viaţa socială", în care scriitorul publică şi alte creaţii: *În pădurea Cotoşmanei*, *Gloria Constantini*, *Lângă apa Vodislavei*, *Dionis Grecoteiul*, *Andrei Hoţul*, *Viteazul Jap*. Apariţia lor într-o succesiune rapidă şi într-o ţinută artistică înaltă a asigurat notorietatea literară a autorului, constituind cea mai reprezentativă parte a creaţiei sale.

De la noi, la Cladova este o nuvelă care a fost apoi încadrată în volumul *Bisericuța din Răzoare*, apărut în 1914 la Iași. Într-una din mărturisirile sale literare, Galaction atrăgea atenția asupra noutății operei: „Jalea creștină care plutește asupra acestei nuvele, tragica problemă de conștiință care incendiază pieptul lui Popa Tonea erau, pe vremea aceea, în literatura română, lucruri nemaiîncercate".

Prin tema abordată în această operă scriitorul se încadrează în linia tradiționalistă a literaturii, dar prin procedeele artistice folosite trece alături de moderniști ca Al. Macedonski, D. Anghel, T. Arghezi.


Théodore Géricault. Scenă mitologică

UN SENTIMENT MISTUITOR. Nuvela tratează tema iubirii și se realizează pe câteva motive cum ar fi cel al păcatului și cel al chemării înalte. Subiectul se constituie din aspecte care nu respectă o succesiune firească și care urmăresc îndeosebi firul gândurilor și sentimentelor personajului principal, pe bază de monolog. Cititorul află despre zbuciumul sufletesc al lui popa Tonea în care s-a cuibărit un sentiment mistuitor, de care caută să se elibereze prin fierbinți rugăciuni. Om căsătorit, având cinci copii și mare dăruire față de cele sfinte, popa Tonea este cuprins de dragoste pentru sârboaica Borivoje, tânăra soție a lui jupân Troico, negustorul sârb din Cladova sârbească. Dragostea se instalează în sufletul preotului în mod fulgerător, în timpul miruirii enoriașilor în prima duminică de după Paște, ea apărând ca un *„nor de la cel viclean"*.

Troico venise să-i ceară preotului cu împrumut o mie de franci, și astfel cele două familii vor petrece împreună drumul de la biserică și prânzul din duminica aceea. Pentru a-și primi banii înapoi, popa Tonea se va duce la Cladova, trecând Dunărea cu barca, cu Petre Dușan, deși știe că nu din mare nevoie de bani se aventurează noaptea, cu *„cutiuța cu sfintele"* în sân, după ce-l spovedise și-l împărtășise pe moș Simion.

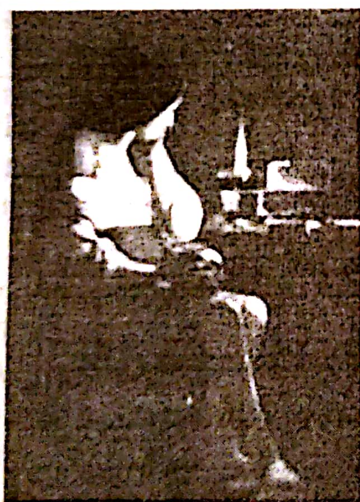
CONȘTIINȚA PĂCATULUI. Găsind-o acasă numai pe Borivoje, după ce primește banii lăsați de jupân Troico, popa Tonea află, din puțina românească vorbită de sârboaică și din starea ei, de dragostea fierbinte pe care i-o poartă: „– *Șezi de vorbă cu noi, părinte, repetă cu greutate Borivoje, forțându-se parcă să-și aducă aminte de o lecție de românește, înadins și trudnic învățată. (...) – Tu știi, părinte Tonea, că eu te iubesc pe tine. (...) – O! eu te iubesc mult pe tine...*" Popa Tonea știa că și *„inima lui s-a îmbolnăvit de neașteptată și năprasnică boală"*, dar își făcea mustrări de conștiință și-și punea speranța în ajutorul lui Dumnezeu: „*«O, stăpâne sfinte! Pune în preajma mea custodia sfinților voievozi și ajută-mi să fiu puternic fără de cruzime și uman fără de întinare!»*" El îi va spune tinerei femei mistuite de dragoste că, în afara unei iubiri ca pentru o soră sau ca pentru o fiică a Bisericii, altceva între ei ar fi *„păcat mare"* și, ștergându-i lacrimile și închinând-o ca pe un copil și rostind asupra ei o rugăciune, pleacă spunând: „– *Acum mă duc să plâng pe cununa biruinții mele!*" El se zbate între sentiment și datorie, punând întrebări la ale căror răspunsuri nu poate ajunge, dar care arată fragilitatea ființei umane: „*...preabunule; de ce ai plămădit din lut acest ulcior al făpturii noastre, când de atâtea ori este poruncă să ardă*

într-un foc cu mult mai puternic decât poate să rabde? De ce tocmai din lut acest ulcior, când este scris în voia ta ca el să poarte în el dumnezeiescul mir al cunoaşterii tale, al sfintei Evanghelii şi al înfricoşatei sfintei liturghii? Pentru ce nu l-ai făcut, Stăpâne, din piatră ori din fier, când ne era dat să-l purtăm pe un drum atât de greu...?"

MOARTEA DIN IUBIRE. Aflând că Borivoje e bolnavă, popa Tonea trece din nou Dunărea, ca şi cum ar fi fost chemat, şi ajunge la căpătâiul femeii care „*murea fiindcă voia să moară, murea din iubire*". Acum, ceea ce nu fusese posibil în viaţa lor pământească se realizează în rugăciune şi credinţă: „*Atât cât ţinură rugăciunile introductive şi zguduitoarea molifţă de dezlegare, Borivoje fu fericită atât cât ar fi putut să fie într-o jumătate de veac!...*"

Popa Tonea, iubind nespus, dar neputând să se abată de la menirea sa, înlesneşte, prin rugăciuni, trecerea dincolo a sufletului femeii a cărei dragoste-i este interzisă: „*Şi în noaptea aceea, din «Sfânta Scriptură», în româneşte, pe care Borivoje o cumpărase ca să înveţe limba, popa Tonea, până la ziuă, a pus, în râuri de lacrimi, stâlp după stâlp, cei patru stâlpi – cele patru evanghelii, cele patru vecinice cuvinte ale credinţii noastre mai presus de pricepere şi ale conduitei noastre mai presus de lumea aceasta*".

IDEALISM ŞI PURITATE. Preotul Tonea este preotul ideal, prins într-o luptă între sentiment şi datorie, asemenea personajelor din tragedii. Lupta devine dramatică; ea se transformă într-o gravă problemă de conştiinţă care se derulează pe parcursul câtorva luni şi se sfârşeşte cu victoria raţiunii. Pentru el, mai important e ce se va întâmpla cu el şi cu Borivoje în lumea de dincolo decât pe pământ, şi această trăire îl înalţă spre puritate: „*Ne vom revedea! Ne vom revedea negreşit! Acolo unde iubirea va fi întru împărăţia sa, fără restrângeri, fără obstacole şi fără lanţurile acestui trup întunecat*".



Georges de la Tour. Magdalena veghind

Borivoje, ca personaj, e idealizată; ea trăieşte o iubire fără margini şi moare din dragoste. Mai mult decât că e frumoasă şi că se exprimă cu greu în româneşte, cititorul nu află despre ea. Dragostea este rugul pe care ea arde complet, purificându-se.

Între cele două personaje, autorul pune Dunărea al cărei aspect subliniază sentimentele: „*Dunăre, Dunăre! Cât de frumoasă eşti, cât de ispititoare şi de răcoare trebuie să fie în fundul tău, când în mine e atâta arşiţă...*"

O NUVELĂ LIRICĂ. Nuvela este ilustrativă pentru stilul lui Galaction. O mare valoare capătă monologul interior în care se disting numeroase interogaţii şi exclamaţii retorice, ele lăsându-şi amprenta asupra stilului. Un alt element caracteristic este muzicalitatea care-l apropie pe autor de simbolişti.

Într-un studiu din „Viaţa Românească" din 1914, privitor la nuvela *De la noi, la Cladova*, criticul Garabet Ibrăileanu afirma: „D-l Galaction în ce priveşte natura talentului său, e un subiectiv, un liric, în ce priveşte tema predilectă, e un cântăreţ al pasiunii amoroase şi al naturii; are asupra vieţii o concepţie de creştin ortodox..."

SUFLET ZBUCIUMAT (fragment din text)

„Inimă ce-ţi pierzi cărarea când eşti pe cel mai neted drum şi te crezi pe drumul cel mai neted când eşti gata să dai în râpă, încotro mă împinge răzvrătirea ta?... Spre stânga mă cheamă fericirea (deşartă, înşelătoare!...), dar cu puteri de spaimă, cu braţe de omăt, cu piept de trandafiri şi de jăratic. Spre dreapta mă cheamă datoria, onoarea, trecutul, credinţa căsătorească şi preoţească şi sus de tot, pe munte, în nourii posomorâţi ce-l încunună, acela în a cărui mână sunt cele şapte stele şi din a cărui gură iese, fulgerătoare, sabia cea de ambele laturi ascuţită... O, nenorocitul! De-aş putea să mor aici la răscruce, să nu mai voiesc să vreau să mă decid nici spre stânga, nici spre dreapta... Dunăre, Dunăre! Cât de frumoasă eşti, cât de ispititoare şi cât de răcoare trebuie să fie în fundul tău, când în mine e atâta arşiţă... şi ce leacuri de dragoste am auzit că ştii să pregăteşti! De n-ar fi convingerea-mi mai mare decât tine, că din fundul tău înainte se deschid porţile iadului, dincolo de care focul este, de data aceasta, veşnic şi plânsul cât aminul, dar fără lacrimi, fără suavitatea plânsului."

TEME DE LUCRU

- Ce valoare are în operă monologul interior? Vă sprijinim în abordarea acestei „probleme" punându-vă la dispoziţie fragmentul de mai sus.
- Din punctul vostru de vedere, popa Tonea a greşit nedând curs sentimentelor sale?
- Firesc ar fi ca iubirea să nu aibă opreliştí; din ce motive ea nu se poate împlini aici?
- Ce semnificaţii daţi faptului că între cele două personaje ale cărţii este aşezată, ca o barieră, Dunărea?



Tintoretto. Cristos mergând pe apă (detaliu)

- Prezentaţi momentele subiectului acestei opere; observaţi dacă ele au o ordine firească.

(Z. P.)

BIBLIOGRAFIE: Călinescu, G. – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediţia a II-a, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982; Vianu, Tudor – *Arta prozatorilor români*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981.

Lucian BLAGA

Izvorul nopții

„Frumoaso, / ți-s ochii-așa de negri încât seara / când stau culcat cu capu-n poala ta / îmi pare / că ochii tăi, adâncii, sunt izvorul / din care curge tainic noaptea peste văi / și peste munți și peste șesuri, / acoperind pământul / c-o mare de-ntuneric. / Așa-s de negri ochii tăi, / lumina mea.“

PREZENTAREA TEXTULUI*

Poezia face parte din volumul de debut al autorului, *Poemele luminii*, apărut în 1919. Despre volum, criticul George Gană afirma că este unul al „căutării de sine și al revelării parțiale a poetului“ (*Opera literară a lui Lucian Blaga*). *Izvorul nopții* este o poezie de dragoste, semnificativă pentru înțelegerea procesului evolutiv al creației blagiene. Importanța poeziei vine din „deschiderea de perspectivă spre cosmic“ (*idem*), deschidere prefigurată în acest volum și accentuată în următoarele.

Discursul poetic, de o simplitate cuceritoare, ar putea înșela cititorul la o lectură superficială, deoarece poezia este solemnă, chiar imnică, cu toate că debutează printr-o adresare directă, familiară, a eului poetic față de iubită: *„Frumoaso, / ți-s ochii-așa de negri încât seara...“*

În poezia erotică de început, deci și aici, femeia este văzută ca o divinitate, de multe ori ea fiind un „agent“ care-i redă poetului accesul la „corola de minuni a lumii“.

Putem afirma că făptura femeii „se prelungește în cosmic“, ochii iubitei fiind izvorul nopții: *„Îmi pare / că ochii tăi, adâncii, sunt izvorul / din care tainic curge noaptea peste văi*“. Bucuria ființei poetice este dublă, fiindcă apropierea de mister vine din două direcții: a ochilor iubitei, metaforizați drept izvor, și a nopții, ca mare de întuneric. „Fascinat, într-o atitudine supusă («*când stau culcat cu capu-n poala ta*»), umilă, el amintește de vasalitatea deliberată a trubadurului față de Doamnă, eul poetic «se dedă» «contemplării mute»“ (*idem*).



Kees van Dongen.
Femeia cu pălărie neagră

Ochii întunecați ai iubitei au putere, sunt sursă de viață, de energie cosmică. Din ei iese noaptea, din ei se „adapă“, setoasă de mister, ființa poetică. Femeia, principiu unificator, emană un suflu fecund care se contopește cu văile, munții, șesurile, pământul. Comparația pe care se construiește a doua parte a poeziei este practic absorbită de ampla enumerație și de propoziția finală, care întărește de fapt enumerația: *„îmi pare / că ochii tăi, adâncii, sunt izvorul / din care curge noaptea peste văi / și peste munți și peste șesuri, / acoperind pământul / c-o mare de-ntuneric. / Așa-s de negri ochii tăi, / lumina mea*“.

Misterioasă ca și cosmosul, femeia blagiană conduce eul către o stare de extaz, de depășire a contingentului, de atingere a substanței divine a lumii. Așa trebuie înțeleasă și

* Vezi paragraful consacrat autorului și operei sale la p. 53 a acestei lucrări.

ultima metaforă a poeziei: „*Frumoaso, (...) lumina mea*“, prin ochii negri ai iubitei ajungându-se la lumina revelatoare ce pune în evidenţă misterul, fără a-l distruge.

Dacă ne gândim la erotica eminesciană, diferenţa se poate observa imediat: „Dacă nu este demonică, femeia eminesciană nu «supune» fiinţa poetică, ce-şi păstrează până la capăt (deşi apare regretul, v. *Floare albastră*) conştiinţa superiorităţii“. Pentru Blaga iubirea este „contaminare de focul cosmic“ (*idem*). Prin femeie se realizează transferul de energie creatoare de la Cosmos la eul poetic, se obţine pierderea integratoare a fiinţei în Marele Tot.

TEME DE LUCRU

- Realizaţi o comparaţie între personajul feminin din *Izvorul nopţii* şi un personaj feminin dintr-o poezie eminesciană.
- Încercaţi să surprindeţi, prin comparaţie, reprezentarea iubitei în *Morgenstimmung* de Tudor Arghezi şi *Izvorul nopţii* de Lucian Blaga.

(A. P. P.)

BIBLIOGRAFIE: Gană, George – *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1976; Tudoran, Eugen – *Lucian Blaga – Mitul poetic*, Ed. Facla, Timişoara, 1981.

Tudor ARGHEZI

Creion



„Obrajii tăi mi-s dragi / Cu ochii lor ca lacul, / În care se-oglindesc / Azurul şi copacul. // Surâsul tău mi-i drag, / Căci e ca piatra-n fund, / Spre care-noată albi / Peşti lungi cu ochi rotund. // Şi capul tău mi-i drag, / Căci e ca malu-n stuf, / Unde păianjeni dorm, / Pe zori făcute puf. // Făptura ta întreagă / De chin şi bucurie, / Nu trebuie să-mi fie, / De ce să-mi fie dragă?“

PREZENTAREA TEXTULUI*

În *Creion* (volumul *Cuvinte potrivite*) poetul îşi rezervă plăcerea de a stabili nişte „corespondenţe“ care, la modul grav, implică de fapt cosmicul, dar care nu exclud plăcerea ludică, transcrisă într-o tonalitate adecvată. Portretul fiinţei iubite este atent „descompus“ pentru ca fiecare element component, însoţit de atitudinea afectivă a poetului („*dragi*“, „*drag*“), să devină termenul prim al unei comparaţii în care celălalt termen este un element al acvaticului, lucru deloc întâmplător din moment ce, înainte de a fi limita dintre celest şi terestru în extremităţile lor (azurul şi fundul lacului), el asigură în ultimă instanţă o oglindire a întregului cosmic. Prin această oglindire se realizează atât accesibilizarea înaltului, a intangibilului azur, cât şi o evidentă spiritualizare a materialului, a vegetalului, în cazul poeziei, copacul: „*Obrajii tăi mi-s dragi / Cu ochii lor ca lacul / În care se-oglindesc / Azurul şi copacul*“. Procesul amintit este valabil şi în sens

* Vezi paragraful consacrat autorului şi operei sale, la p. 49 a acestei lucrări.

invers: inconsistenţa surâsului este „fixată" printr-o comparaţie care mizează exclusiv pe materialitatea termenului comparat, plasat nu întâmplător de poet la nivelul ultim al spaţiului terestru: „*Surâsul tău mi-i drag, / Căci e ca piatra-n fund*".

Dominantă este fără îndoială în poezie plăcerea ludică, fiindcă jocul fin al asociaţiilor transcende sentimentul propriu-zis. Poemul este în mod indiscutabil atât de arghezian (şi) prin miniaturizarea realului, proces care îl plasează pe poet, mai mult sau mai puţin orgolios, într-o ipostază de autentic orfevrier ce nu-şi tăgăduieşte însă intenţia de a concura, cel puţin într-un anumit registru şi într-un anumit mod, actul demiurgic: „*Şi capul tău mi-i drag, / Căci e ca malu-n stuf, / Unde păianjeni dorm, / Pe zori făcute puf*".

Finalul poeziei pune sub semnul întrebării sentimentul („*Făptura ta... / Nu trebuie să-mi fie, / De ce să-mi fie dragă?*"), aspect interpretat ca o „interdicţie inhibitorie" (Şerban Cioculescu), pentru a păstra fiinţa feminină într-un statut ideal. La fel de convingător ni se pare însă şi sensul spre care îndreaptă atenţia coerenţa semnelor poetice din text: făptura iubitei, sinteză a contrastelor („*De chin şi bucurie*"), identificabilă până la un anumit punct cu elementarul, este descoperită ca un univers, ca o realitate obiectivă, care nu impune o receptare în mod obligatoriu afectivă.

TEME DE LUCRU

- Comentaţi o altă poezie argheziană intitulată *Creion*.
- Poate fi considerat *creionul* o specie literară? Argumentaţi. *(M. M.)*

BIBLIOGRAFIE: Cioculescu, Şerban – *Argheziana (Studii)*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1985; *Tudor Arghezi interpretat de...*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1981.

Mircea ELIADE

Maitreyi



PREZENTAREA TEXTULUI*

DE LA TEORIE LA ROMAN. Literatura lui Mircea Eliade se înscrie în mai larga preocupare a prozatorilor interbelici de problematizare a existenţei şi intelectualizare a creaţiei artistice. Autorul *Şantierului* repudiază ideea că „teoria" nu şi-ar avea locul într-o operă literară şi – adept al ideii lui Camil Petrescu că literatura trebuie să fie sincronă cu psihologia şi filozofia epocii – susţine că „o mare creaţie epică reflectează în bună parte şi mijloacele de cunoaştere ale epocii, sensul vieţii şi valoarea omului, cunoştinţele ştiinţifice, filozofice" (*Fragmentarium*).

Încă de la întâiul său roman, *Isabel şi apele diavolului*, M. Eliade se arătase, cum bine observa Perpessicius în cronica la romanul *Maitreyi*, „un spirit complex, străbătut de numeroşi fluizi contradictorii, de o experienţă de viaţă, în ciuda anilor, enormă".

---

* Vezi paragraful consacrat autorului şi operei sale, la p. 21 a acestei lucrări.

Prefigurându-i o receptare promiţătoare şi peste timp, critica literară n-a întârziat să salute apariţia romanului *Maitreyi* (1933), asociindu-l îndrăzneţ cu celebre romane de dragoste din literatura universală. „Se va citi romanul domnului Eliade (...) ca un moment de graţie al autorului, viitorul rezervând operei o situaţie analogă cu *Manon Lescaut*, cu *Paul şi Virginia* sau cu acea încântătoare poveste de iubire a Evului Mediu, *Le roman de Tristan et Iseut*" (Pompiliu Constantinescu).

Preocupat şi el de teoretizarea actului creator, Mircea Eliade exprimă câteva idei novatoare, care urmăresc scoaterea romanului din zona psihologicului şi extinderea ariei sale de investigaţie. „De ce «analiza sufletească» a unei cocote ar fi mai interesantă decât transcrierea justă a dramei lăuntrice a unui matematician sau fizician? (...) Nu înţeleg de ce nu ar fi «roman» o carte în care s-ar descrie lupta unui om viu cu propriile gânduri sau viaţa unui om între cărţi şi vise." Şi, totuşi, pe cât de radicale sunt aceste aserţiuni, şi pe cât era de convins autorul *Domnişoarei Christina* de punerea lor în practică, experimentarea lor nemijlocită a fost parţial ratată. Nicolae Manolescu semnalează acest paradox în eseul despre roman *Arca lui Noe*, în care comentează: „*Întoarcerea din rai* şi celelalte rămân în definitiv nişte romane psihologice, uzând şi abuzând de monolog interior şi de toată acea perspectivă relativistă şi parţială care e descoperirea şi apanajul ionicului".

O TULBURĂTOARE POVESTE DE DRAGOSTE. Romanul *Maitreyi* se circumscrie aşa-numitului ciclu indian, alături de *Isabel şi apele diavolului* şi *Şantier*, romane ce transfigurează artistic – pe diferite paliere – experienţe erotice (erosul este văzut ca un act de cunoaştere) petrecute într-un spaţiu exotic (India).

Cel mai izbutit roman al ciclului rămâne *Maitreyi*, o tulburătoare poveste de dragoste, scris, aşa cum spune Ov. S. Crohmălniceanu, sub forma unui jurnal „menit să înregistreze (...) trăiri intelectuale abisale".


Rerih. Schiţă

Eroul cărţii, inginerul englez Allan, lucrează în India pe un şantier de construcţii în compania inginerului Narendra Sen. Invitat să locuiască în casa inginerului indian, Allan o cunoaşte pe fiica acestuia, Maitreyi, o adolescentă de 16 ani, de care, deşi nu se simte deloc atras la început, se va îndrăgosti. Cucerit de farmecul ei genuin, de sensibilitatea ei nemăsurată şi de straniul amestec de puritate şi senzualitate, Allan se hotărăşte să o ceară în căsătorie. Dar cei doi îndrăgostiţi sunt nevoiţi să străbată cu teamă vămile convenţiilor sociale şi prejudecăţile religioase ale unei lumi ce se dovedeşte nepermeabilă la alte tradiţii. Părinţii fetei se împotrivesc acestei căsătorii şi, în consecinţă, îl alungă pe Allan din casă. Aflată în culmea disperării, Maitreyi – spre a-şi întâlni iubitul – se dăruieşte unui vânzător de fructe pentru a fi alungată din familie. Lucrurile nu pot fi schimbate şi dragostea lor este frântă brutal pentru totdeauna.

EROII CĂRŢII. Eroul cărţii, Allan, este un intelectual subtil şi lucid, însetat de certitudini şi adevăruri absolute. El încearcă să descifreze nu numai tainele unui suflet labirintic, cum este cel al iubitei sale Maitreyi, ci şi misterele unei lumi ce se construieşte pe alte coordonate morale şi psihologice decât cele ale europenilor. Inteligent şi sensibil, Allan reuşeşte să depăşească treptat prejudecăţile născute din diferenţele de percepere a lumii de către cele două popoare şi să se angajeze total într-o iubire care poate rupe (crede el) toate barierele posibile. Cunoaşterea prin eros este pentru Allan o experienţă

fundamentală, care va contribui la conturarea personalității lui. Allan este fascinat de capacitatea uluitoare a indienilor, în speță a iubitei sale, de a se dărui total sentimentului iubirii. Orgoliul lui de european civilizat îl împinge însă la o trăire la fel de totală, de implicată, ca și a iubitei sale. El înțelege că iubirea nu este făcută doar din parfumuri diafane, ci și din esențe tari, năucitoare.

Prezență fascinantă, expresie a sensibilității feminine, eroina cărții, Maitreyi, în ciuda comportamentului ei enigmatic, este o ființă complexă, la care pudoarea și sensibilitatea uzurpă sălbăticia și, poate, religiozitatea. Implicată total în această iubire, care este pentru ea un ritual ce are relații profunde cu sacrul, Maitreyi trăiește o dragoste „de esență mistică: fizică și metafizică", lăsând impresia „că participă la marele tot" (N. Manolescu). Multe din manifestările ei sunt învăluite într-o aură de mister. Surprinzătoare este însă la Maitreyi însăși modalitatea de a rezona la realitatea materială a lumii. Ea percepe natura ca pe o ființă pătrunsă de spirit, însuflețită de aceleași tresăriri ca acelea ale oamenilor. Un copac poate deveni, astfel, un prieten sau chiar un amant. Sub pecetea tainei se află și dragostea ei pentru poetul sexagenar R. Tagore. Ea înțelege iubirea, cum spuneam, ca pe un element esențial ce participă la armonia universală. De aceea iubirea ei „are puterea de a converti și de a iniția" (N. Manolescu). Maitreyi este o eroină tragică, iar cartea lui Mircea Eliade, cum spune Ov. S. Crohmălniceanu, „izbutește să fie o confesiune autentică: intensitatea pasională dictează textului o sinceritate cuceritoare și înlătură cochetăriile intelectuale, dându-le chiar, acolo unde ele intervin, culoare adevărată, și lașităților morale, ascunse sub filozofia «trăirii»".

DIN JURNALUL LUI ALLAN (fragment din roman)

„Chabu a scris o poveste și Maitreyi mi-o traduce astăzi, pe terasă, râzând. S-ar putea rezuma astfel: Un rege avea un fiu cu numele de Phul. Odată, acesta a ajuns pe cal într-o pădure mare. Îndată, tot ce era în pădure s-a prefăcut în flori, numai prințul și calul au rămas aceiași. Întors la palat, fiul povesti regelui întâmplarea, dar acesta nu-l crezu și îl mustră că spune minciuni. Chemă pe panditul regal și-i porunci să citească prințului pilde și sfaturi despre minciună. Pentru că totuși prințul nu voia să recunoască, regele adună întreaga armată și se duse în pădure. Îndată ei toți se prefăcură în flori. A trecut o zi. Atunci veni Phul, fiul regelui, aducând cu el cărțile în care se găseau pilde și sfaturi despre minciună. Luă cărțile și începu să risipească foile în vânt. Și cum se risipeau foile așa înviau soldații regelui, și regele însuși..."

SACRA CEREMONIE A LOGODNEI (fragment din roman)

„– Acum ne logodim, Allan, îmi spuse ea, privind înainte spre apă.

Începutul acela solemn mă irită puțin. Nu puteam scăpa de luciditate. (Și o iubeam, Dumnezeule, cât o iubeam!) Mi se părea că va fi o scenă din romane, din baladele acelui ev mediu indian, cu dragoste legendare și demente. Purtam cu mine spaima și superstițiile unei întregi literaturi, pe care, dacă nu o citisem, o văzusem evoluând lângă mine, în adolescență și în cei dintâi ani ai tinereții. Mă stingherea, ca pe orice civilizat (eu care credeam că mă pot dispensa de civilizație, o pot dezrădăcina din mine), fiece gest solemn, fiece cuvânt responsabil, fiecare făgăduință.

Maitreyi continuă, totuşi, cu o simplitate care începu să mă cucerească. Vorbea apei, vorbea cerului cu stele, pădurii, pământului. Îşi sprijini bine în iarbă pumnii purtând inelul şi făgădui:

– Mă leg de tine, pământule, că eu voi fi a lui Allan, şi a nimănui altuia. Voi creşte din el ca iarba din tine. Şi cum aştepţi tu ploaia, aşa îi voi aştepta eu venirea, şi cum îţi sunt ţie razele, aşa va fi trupul lui mie. Mă leg în faţa ta că unirea noastră va rodi, căci mi-e drag cu voia mea, şi tot răul, dacă va fi, să nu cadă asupra lui, ci asupră-mi, căci eu l-am ales. Tu mă auzi, mamă pământ, tu nu mă minţi, maica mea. Dacă mă simţi aproape, cum te simt eu acum, şi cu mâna şi cu inelul, întăreşte-mă să-l iubesc totdeauna, bucurie necunoscută lui să-i aduc, viaţă de rod şi de joc să-i dau. Să fie viaţa noastră ca bucuria ierburilor ce cresc din tine. Să fie îmbrăţişarea noastră ca cea dintâi zi a monsoon-ului. Ploaie să fie sărutul nostru. Şi cum tu niciodată nu oboseşti, maica mea, tot astfel să nu obosească inima mea în dragostea pentru Allan, pe care cerul l-a născut departe, şi tu, maică, mi l-ai adus aproape.

O ascultasem tot mai fascinat, până ce nu i-am mai putut înţelege cuvintele. Vorbea o bengaleză de prunc, simplificată, aproape cifrată. Auzeam sunetele, ghiceam pe ici, pe colo câte un cuvânt, dar îmi scăpa tâlcul acestei incantaţii. Când a tăcut, parcă mi-era teamă s-o ating, într-atât mi se părea de fermecată, de inaccesibilă. Vorbi tot ea întâi. (Rămăsesem cu o mână pe genunchi şi cu cealaltă apăsată palmă pe pământ, parcă mă legasem şi eu, printr-o magie a gestului.)

– Acum nu ne mai desparte nimeni, Allan. Acum sunt a ta, cu desăvârşire a ta...



Rerih. Pământul roşu

O mângâiai, căutând cuvinte pe care nu i le mai spusesem până atunci, dar nu găsii nimic inedit, nimic care să corespundă cât de cât febrei mele interioare şi transfigurării ei. (De mult încetase de a mai fi Maitreyi din maşină; avea o fixitate ciudată a feţei, care m-a urmărit multă vreme după aceea.)

– Într-o zi ai să mă faci soţia ta şi ai să-mi arăţi lumea, nu-i aşa?

Îmi spusese aceasta pe englezeşte, şi i se păru că s-a exprimat vulgar."

TEMĂ DE LUCRU

- Faceţi o volută pe deasupra timpurilor şi a credinţelor şi exprimaţi, într-un scurt eseu, ce uneşte şi ce separă, în diferite planuri ale lor – dar mai ales în cel al exprimării sentimentului –, textele din *Cântarea Cântărilor*, din tragedia lui Shakespeare, *Romeo şi Julieta*, din romanul lui Mircea Eliade. Desigur, puteţi avea în vedere şi alte (multe) texte. ***(I. P.)***

BIBLIOGRAFIE: Crohmălniceanu, Ov. S. – *Literatura română între cele două războaie mondiale*, E.P.L., Bucureşti, 1976; Manolescu, Nicolae – *Romanul românesc interbelic*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1977; Simuţ, Ion – *Revizuiri*, Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1995.

Radu PETRESCU

Matei Iliescu

PREZENTAREA TEXTULUI*



CONTEXTUL SCRIERII ŞI APARIŢIEI ROMANULUI. După propriile mărturisiri, Radu Petrescu a început să proiecteze romanul *Matei Iliescu* în 1950. Încercărilor din acest an şi din următorul le-au urmat altele, mult mai târziu, dar tonul adecvat, dorit, şi ritmul susţinut le-a găsit abia în 1961. După trei ani, în 1964, romanul era, în sfârşit, terminat. *Matei Iliescu* a constituit, prin publicarea în 1970, debutul lui Radu Petrescu, deşi înaintea lui fuseseră scrise (e drept, uneori în versiuni abandonate sau remodelate ulterior) *Sinuciderea din Grădina Botanică*, *Didactica nova*, *Ce se vede* şi „primul exerciţiu de roman", *O moarte în provincie*.

Făcând parte din grupul aşa-numitei „Şcoli de la Târgovişte", Radu Petrescu a reprezentat, alături de Mircea Horia Simionescu şi Costache Olăreanu, alternativa la nivelul instituţionalizat al literaturii române reprezentat de „realismul socialist" şi, după aceea, de „şaizecism".

SCENARIUL EPIC. Scris în plină perioadă proletcultistă, de un autor care a ales un statut social modest şi recluziunea unei experienţe eminamente livreşti, şi publicat într-o perioadă relativ permisivă din punctul de vedere al politicii culturale, *Matei Iliescu* este, la prima vedere, un simplu roman de dragoste.

Matei Iliescu, un tânăr care tocmai a absolvit liceul şi se pregăteşte pentru admiterea la medicină, angajat pentru perioada verii ca secretar particular al avocatului Jean Albu, se îndrăgosteşte de Dora, soţia acestuia. Sentimentul devine reciproc, iar astfel cei doi ajung să trăiască o tulburătoare iubire, ascunsă de ochii soţului Dorei, ai mamei lui Matei şi ai tuturor locuitorilor din micul oraş de provincie în care, cu opt ani în urmă, familia Iliescu se mutase din Capitală. Relaţia lor continuă, din toamnă, în Capitală, el devenind student, ea divorţând, însă nu pentru multă vreme. Mergând la mare, Matei face cunoştinţă cu o prietenă a Dorei, Magda, faţă de care are un sentiment similar aceluia avut faţă de iubita sa şi are revelaţia rolului întâmplării, al accidentalului în povestea lor de dragoste, şi a faptului că *„dacă Dora şi Magda sunt egale toate lucrurile sunt egale, adică indiferente în sine"*. Despărţirea e inevitabilă, iar revederea Dorei, în mulţime, de către Matei, peste un timp, nu va mai reprezenta decât prilej de severă nostalgie.

IUBIREA CA DESCOPERIRE ŞI EVADARE. Aşa cum sugerează şi titlul, în centrul romanului se află figura lui Matei Iliescu, a cărui evoluţie e urmărită prin selectarea unor scene şi întâmplări semnificative din copilărie, adolescenţă şi debutul tinereţii. Exilat în frumosul, dar plictisitorul orăşel de provincie N., Matei e un nonconformist ale cărui purtări frizează impoliteţea; fire dificilă, trecând de la melancolie şi blazare la stări impulsive şi exaltare, el este perceput de cei din jur ca bizar şi nesociabil. Ataşat exclusiv tatălui său,

* Vezi paragraful consacrat autorului şi operei sale, la p. 151 a acestei lucrări.

care moare cu patru ani înainte ca Matei s-o cunoască pe soția avocatului, tânărul imprevizibil începe să se transforme o dată cu descoperirea erosului: descoperă tandrețea, afecțiunea până la romanțiozitate și, cel mai important, (re)descoperă lumea, „împăcându-se“ cu ea. Intermediara acestei concilieri este foarte frumoasa Dora. Cu câțiva ani mai în vârstă decât Matei, mai lucidă, la început, decât acesta, Dora intră în jocul erotic pe fondul unei vieți mediocre și inconsistente, de femeie obligată să se mărite cu un bărbat pe care nu-l iubește și să trăiască anodin într-un „loc unde nu se întâmplă nimic“. Sensibilă, independentă în atitudini (vezi „fuga“ de după căsătorie sau răceala constantă față de soțul impus), cultivată (citește, cântă la pian), Dora acceptă dragostea lui Matei ca pe o evadare, pentru ca în final imaginea ei să se recompună în liniile tragice ale despărțirii.

Înregistrarea mișcării epice – foarte redusă, după cum se vede – și construirea profilului moral-psihologic al eroilor, ca și surprinderea, în câteva secvențe, a vieții de provincie cu tabieturile și reuniunile ei protocolare, țin de stratul superficial al cărții. Ar fi vorba aici de lectura realistă, care dă măsura romanului de amor împletit cu romanul de formație. Dar inițierea erotică și formarea intelectual-morală a personajului principal sunt relatate într-o manieră particulară; scriitura stilizată, încărcată descriptiv (și epurată de epicul marilor evenimente), cu nuanțări și parafrazări ale propriilor motive lansate anterior, trimite la o lectură care percepe dimensiunea calofilă a textului.

DIMENSIUNEA MITOLOGICĂ ȘI LIVRESCĂ. În frazele alambicate, în scurtcircuitele asocierilor frapante, precum și în scenele relativ banalei istorii amoroase se ascund reperele unui strat de profunzime, împreună cu care romanul în cheie realistă alcătuiește o structură complexă. Astfel, romanul cu aparențe tradiționale se dovedește a fi, asemenea lui *Ulise* al lui Joyce, o rescriere a unor momente mitologice. Perspectiva mitică, reperabilă în imaginile originale, în aluziile extrem de subtile (atât de subtile încât uneori nu pot fi decriptate), le dă protagoniștilor „șansa“ echivalării simbolice cu serii de personaje din această sferă: Perseu, Jupiter / Zeus, Argus pentru Matei, Danae, Andromeda, Leda, Demetra, Europa pentru Dora. Însă sistemul de referință mitologic este dublat – de fapt, chiar „remorcat“ – de un altul, acela livresc: în „lectura îndrăgostită“ a romanului *Chérie* al fraților Goncourt transpare celebra scenă din Dante ai cărei protagoniști sunt Paolo Malatesta și Francesca da Rimini, în imaginea provincialei plictisite a Dorei se reflectă ceva din imaginea Emmei Bovary, povestea de dragoste a Dorei și-a lui Matei e, în fond, o parafrază a flaubertienei „educații sentimentale“, iar transmutarea mitologică într-un *story* contemporan trimite la operațiunea similară a transpunerii moderne a *Odiseei* lui Homer în *Ulisele* lui James Joyce. Fascinanta întâlnire a celor doi iubiți în oglindă e imaginea reprezentativă a acestei tehnici constând în reflexia temelor și motivelor mitologice și livrești, dar și reflexia romanului *Matei Iliescu* în sine însuși (prin reluarea temelor lansate inițial), astfel că lectura a ceea ce pare la prima vedere o obișnuită poveste de dragoste se metamorfozează (de altfel, *Matei Iliescu* e și o carte a metamorfozelor simbolice ale profanului în mitologic, ale umanului în animalier, ale naturalului în antropomorf ș.a.) într-o dificilă, însă plăcută operațiune de arheologie textuală. Lectura



Andrea del Castagno.
Sibila din Cumae

psihanalitică (vezi obsesia paternă sau identificarea Dorei cu „fantasma" Martei, fetița cunoscută în copilărie de Matei) și lectura filozofică (purtând, de pildă, amprenta platoniciană a teoriei anamnezei – vezi sugestiile insistente asupra faptului că Matei nu cunoaște, ci re-cunoaște, își amintește lumea) reprezintă alte două moduri de a înțelege acest roman a cărui simplitate se dovedește înșelătoare și a cărui lentoare narativă ascunde ritmuri și conexiuni de ordin cultural foarte interesante.

MATEI ȘI DORA (fragment din roman)

„– Până acum n-ai mai sărutat pe nimeni?

– Ba da. O dată. Însă tot pe tine, în parcul Ioanid.

– Nu înțeleg.

– Aveai nouă ani și te chema, pe atunci, Marta.

– Fetița aceea.

– Da.

– Și cum m-ai sărutat? îl întrebă cu o ascunsă nemulțumire.

– Pe frunte.

– Îmi semăna atât de mult? – și la răspunsul lui afirmativ, Dora făcu în iarbă, între ei doi, câteva semne cu degetul și apoi îi spuse:

– Nu o cunosc. Am cunoscut-o doar pe verișoara ei. Sunt însă geloasă. Ori nu, se corectă când îl văzu gata să protesteze, ci ca adineauri când coboram și mergeai în urma mea. Nu trebuie să știi despre mine mai mult decât știu eu însămi.



Andrea del Castagno. Portretul unui necunoscut

Matei era departe de a fi vanitos, dar felul cum rostise ea ultimele cuvinte îi dădu un puternic sentiment al propriei puteri. Îl mai încercase uneori, când încăleca cea mai de sus cracă a unui copac, ascuns în frunze și legănându-se încet deasupra abisului albastru; îl încercase și în după-amiaza trecută când se jucase, o clipă, cu imaginile din el ale Dorei. După cum îl privea, ghicea că era sensibilă la faptul că în el se petrecea acum ceva deosebit și se pregăti să-i mărturisească ce. Nu trebuia să-i spună tot? Ar fi fost o dovadă de dragoste și se cuvenea ca Dora însăși să știe ce produsese, chiar fără voie, în el. O mână secretă îi fură însă cuvintele pe care era gata să le rostească. Ce-ar fi avut de altminteri să-i împărtășească? Și ea îi tăcea, astăzi, atâtea. Ascuns în travestiul cămășii albe în care acasă, când o îmbrăcase, nu bănuise că va fi atât de strâmtorat, era deci mai bine ca ea să nu-l vadă. Ascuns de privirile ei, ca de ale doamnei Iliescu când, în strada Polonă, îl acoperea de la genunchi în sus în clăbuci de săpun, cuirasă plină de curcubee, penaj candid, absență – dar palpitând de o viață nemărginită, concentrată și agresivă. Nu știe aceasta însă, își repetă Matei, o presimte și de aceea, desigur, este astăzi locuită parcă de un spirit neliniștit care mă supraveghează rotindu-se în cercuri capricioase, cade bâzâind spre mine și, înainte să pun palma pe el, se cumpănește și se depărtează pentru a da ocoluri strânse în jurul unei preocupări tainice, descrie în aer aureole răsturnate, revine și din nou dispare și nu-l mai aud. Mult deasupra norilor sau a tot ce-i poate umbri liniștita lumină. Dora totuși avea dreptate.

– Fiindcă se ştie pe sine, fiecare ştie despre ceilalţi mai mult decât ştiu ei înşişi, îi răspunse, urmând-o printre arborii rari de pe malul apei, printre care, ridicându-se din iarbă, se plimba privind interesată detaliile locului.

Dora se opri şi exclamă cald:

– Dragostea însă e uitarea de sine, Matei.

– Ai impresia, spuse, că nu mă uit pe mine?

– Da, îi explică, uneori.

– Acum, de exemplu? Astăzi? De unde ştii?

Dora nu găsi cuvintele care trebuiau şi renunţă. Şi poate că nu era prudent, ci supravegheat. Sau poate că nici asta, ci era doar prea tânăr. Îl privi; uitase cu desăvârşire de femeia din grădina publică. Erau atât de singuri! Dar pe-aici nu zburau vulturi şi, oricum, nu putea fi pentru el o Lycainion, îşi spuse şi roşi din nou, mirată şi supărată că-i treceau astfel de gânduri prin minte. Dacă nu l-ar fi întâlnit, n-ar fi avut acum de ce roşi. (...)



Kirchner. Tânără fată pe o pajişte înflorită

– Vrei să mă joc? Continuă Matei care-i gusta acum încet locul savuros dintre sprâncene. Spune-mi cum să mă joc cu tine. Îmi place atât de mult, repetă fără să-şi dea seama o expresie obişnuită a ei, îmi place atât de mult să te ţin în braţe, aşa, în picioare, căci te simt toată. O, să mă rotesc strâns în jurul tău, ca luna în jurul pământului, adăugă, făcând întocmai ce spunea, ce frumos îţi cade părul pe ceafă şi ce gust bun are gâtul tău aici, sub el, deşi ochii îţi sunt acum de partea cealaltă.

Lăsându-se în voia acestor îmbrăţişări cu care nu era obişnuită, se gândea că tot ce spune trebuie să fie adevărat, pentru că n-a avut când şi de unde le învăţa. E atât de curat şi puternic şi răcoarea de aici de pe marginea apei e dumnezeiască, deşi atât pământ poate că e greu de lucrat, căci e prea mult şi tare ca piatra. Matei, nu mai pot, să ne aşezăm pe mal şi să ne uităm în apă, ţi-am spus că e un râu minunat, cum n-am mai văzut, şi vreau să-l mângâi şi eu cu palma, ca tine.

Îşi aranjă părul cu mâna şi se lăsă puţin pe spate, sprijinindu-se în mâini şi trăgându-şi picioarele sub ea. După ce se linişti, se uită la Matei. Acesta se trăsese mai de o parte, îşi ţinea genunchii ridicaţi şi ochii îi ardeau nestăpâniţi şi adânci. Când privirile li se întâlniră, nu surâse, cum se aştepta, ci continuă să o privească fără nici o tresărire, numai că de astă dată cu o expresie de nesfârşită încredere.

Îl întrebă suspinând:

– Ce fel de om eşti tu? Ai ceva care mă atrage, dar mă şi descumpăneşte. Ştii mai puţin, dar şi mai mult decât e normal şi, cu tine, am totdeauna senzaţia că îmi spui tot şi că nu-mi spui nimic, că-mi eşti aproape şi în acelaşi timp foarte departe. Dar nici pe mine nu mă mai pricep. Am început să-ţi semăn.

– Mie?

Se aplecară atunci deasupra apei, umăr la umăr, să-şi vadă feţele şi să le compare. Dora arăta cu degetul spre cele două imagini alăturate, indicându-i

trăsăturile comune amândurora. Matei se crezu la început dator să reziste demonstrației ei și la rându-i îi arătă, însă nu cu degetul, ci cu bărbia, mai ales ce-i deosebea. Ea îi urmărea absorbită explicațiile, fără să se lase convinsă. Ideea că au început, fizic, să semene o umplea de o încântare profundă.

– Uite, îi mai arătă odată spre apă, parcă am fi frați.

Matei tresări. Dacă avea dreptate, probabil că și el începuse să semene cu ea și afla astfel de ce de la o vreme doamna Iliescu îi cerceta chipul cu atâta stăruință și îngrijorare îmbufnată. Nu-i scăpa nimic, de bună seamă!

– Ce fericire, când eram mică mi-am dorit mult un frate și, în sfârșit, l-am găsit. Dar acum, știi, trebuie să ne jucăm toate jocurile pe care nu le-am jucat împreună când eram copii.

– Cât de senine plutesc alături chipurile noastre pe apă, spuse el când, neștiind cu ce să umple clipa de absență dintre ei, se aplecară din nou deasupra râului.

Ea îi făcu semn spre imaginile albe care săltau împreună cu ale lor pe spatele mobil, alunecos și cu o ușoară bombare în sus a undelor:

– Printre nori.

Fâșâitul și gâlgâitul lent și stins sub cele două măști roze ale lor, alăturate și ondulând lent, gata să se desprindă de pe elementul instabil pe care erau aplicate, se prelungea indefinit, monoton, și ascultând atentă acest cântec al trecerii ireversibile, Dora îl găsi trist."

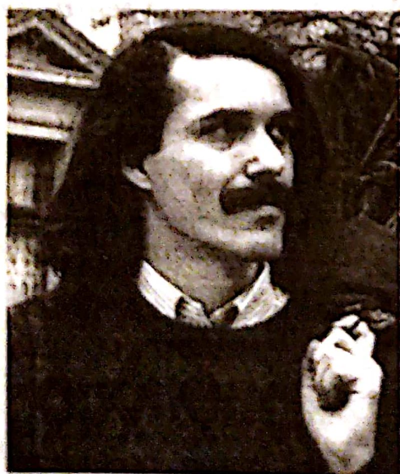
TEME DE LUCRU

- Caracterizați personajul Matei Iliescu.
- Comentați fragmentul, acordând atenție modului în care se reflectă jocul erotic în descriere și felului în care se constituie relația afectivă a protagoniștilor.
- Găsiți alte unghiuri de referință prin prisma cărora să realizați comentarea citatului propus.

(M. Ig.)

BIBLIOGRAFIE: Petrescu, Radu – *Părul Berenicei*, Ed. Cartea Românească, București, 1981; Simion, Eugen – *Scriitori români de azi*, IV, Ed. Cartea Românească, București, 1989.

Mircea CĂRTĂRESCU



Poema chiuvetei

„într-o zi chiuveta căzu în dragoste / iubi o mică stea galbenă din colțul geamului de la bucătărie / se confesă mușamalei și borcanului de muștar / se plânse tacâmurilor ude. / în altă zi chiuveta își mărturisi dragostea: / – stea mică, nu scânteia peste fabrica de pâine și moara dâmbovița / dă-te jos, căci ele nu au nevoie de tine / ele au la subsol centrale electrice și sunt pline de becuri / te risipești punându-ți auriul pe acoperișuri / și paratrăznete. / stea mică, nichelul meu te dorește, sifonul meu a bolborosit / tot

trăsăturile comune amândurora. Matei se crezu la început dator să reziste demonstrației ei și la rându-i îi arătă, însă nu cu degetul, ci cu bărbia, mai ales ce-i deosebea. Ea îi urmărea absorbită explicațiile, fără să se lase convinsă. Ideea că au început, fizic, să semene o umplea de o încântare profundă.

– Uite, îi mai arătă odată spre apă, parcă am fi frați.

Matei tresări. Dacă avea dreptate, probabil că și el începuse să semene cu ea și afla astfel de ce de la o vreme doamna Iliescu îi cerceta chipul cu atâta stăruință și îngrijorare îmbufnată. Nu-i scăpa nimic, de bună seamă!

– Ce fericire, când eram mică mi-am dorit mult un frate și, în sfârșit, l-am găsit. Dar acum, știi, trebuie să ne jucăm toate jocurile pe care nu le-am jucat împreună când eram copii.

– Cât de senine plutesc alături chipurile noastre pe apă, spuse el când, neștiind cu ce să umple clipa de absență dintre ei, se aplecară din nou deasupra râului.

Ea îi făcu semn spre imaginile albe care săltau împreună cu ale lor pe spatele mobil, alunecos și cu o ușoară bombare în sus a undelor:

– Printre nori.

Fâșâitul și gâlgâitul lent și stins sub cele două măști roze ale lor, alăturate și ondulând lent, gata să se desprindă de pe elementul instabil pe care erau aplicate, se prelungea indefinit, monoton, și ascultând atentă acest cântec al trecerii ireversibile, Dora îl găsi trist.“

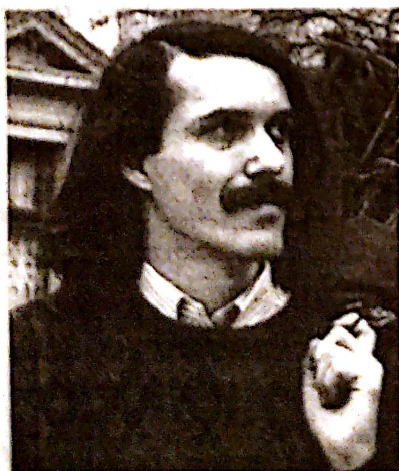
TEME DE LUCRU

- Caracterizați personajul Matei Iliescu.
- Comentați fragmentul, acordând atenție modului în care se reflectă jocul erotic în descriere și felului în care se constituie relația afectivă a protagoniștilor.
- Găsiți alte unghiuri de referință prin prisma cărora să realizați comentarea citatului propus.

(M. Ig.)

BIBLIOGRAFIE: Petrescu, Radu – *Părul Berenicei*, Ed. Cartea Românească, București, 1981; Simion, Eugen – *Scriitori români de azi*, IV, Ed. Cartea Românească, București, 1989.

Mircea CĂRTĂRESCU

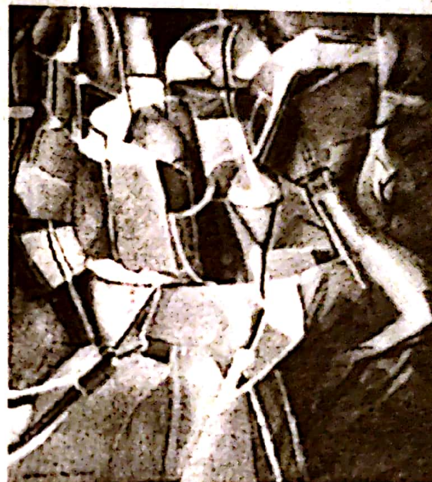


Poema chiuvetei

„într-o zi chiuveta căzu în dragoste / iubi o mică stea galbenă din colțul geamului de la bucătărie / se confesă mușamalei și borcanului de muștar / se plânse tacâmurilor ude. / în altă zi chiuveta își mărturisi dragostea: / – stea mică, nu scânteia peste fabrica de pâine și moara dâmbovița / dă-te jos, căci ele nu au nevoie de tine / ele au la subsol centrale electrice și sunt pline de becuri / te risipești punându-ți auriul pe acoperișuri / și paratrăznete. / stea mică, nichelul meu te dorește, sifonul meu a bolborosit / tot

felul de cântece pentru tine, cum se pricepe şi el / vasele cu resturi de conservă de peşte / te-au şi îndrăgit. / vino, şi ai să scânteiezi toată noaptea deasupra regatului de linoleum / crăiasă a gândacilor de bucătărie. // dar, vai! steaua galbenă nu a răspuns acestei chemări / căci ea iubea o strecurătoare de supă / din casa unui contabil din pomerania / şi noapte de noapte se chinuia sorbind-o din ochi. / aşa că într-un târziu chiuveta începu să-şi pună întrebări cu privire la sensul existenţei şi la obiectivitatea ei / şi într-un foarte târziu îi făcu o propunere muşamalei. // ... cândva în jocul dragostei m-am implicat şi eu, / eu, gaura din perdea, care v-am spus această poveste. / am iubit o superbă dacie crem pe care nu am văzut-o decât o dată... / dar, ce să mai vorbim, acum am copii preşcolari / şi tot ce a fost mi se pare un vis."

AUTORUL ŞI OPERA SA



Marcel Duchamp.
Schimbarea fecioarei în mireasă

Poet, prozator şi eseist, Mircea Cărtărescu s-a născut la 1 iunie 1956 în Bucureşti. Este absolvent al Facultăţii de Litere din cadrul Universităţii bucureştene, promoţia 1980; în 1999 obţine doctoratul în literatură cu o teză despre postmodernismul românesc.

Ca student, este membru activ al „Cenaclului de Luni", condus de criticul literar Nicolae Manolescu. Debutează spectaculos în 1980 cu volumul de versuri *Faruri, vitrine, fotografii* (Premiul Uniunii Scriitorilor). Urmează volumele *Aer cu diamante* (o „microantologie" de poezie română contemporană, cuprinzând poezii de Mircea Cărtărescu, Traian T. Coşovei, Florin Iaru şi Ioan Stratan, 1982), *Poeme de amor* (1983), *Totul* (1985), *Levantul* (1990), *Dragostea* (1994), *Dublu CD* (1998). În 1989 trece cu aplomb la proză, publicând volumul *Visul* (reeditat în 1993 într-o versiune integrală sub titlul *Nostalgia*), care conţine proze fantastice de o uimitoare originalitate, circumscrise unui univers umanistic ce are atingere cu miturile lumii şi cu practicile ezoterice. Ca urmare, criticul Alain Bosquet nu ezită să-l situeze pe autorul *Levantului* „în rândul celor mai irezistibili matamori pe care ni i-a dăruit Europa de Est: Milorad Pavić şi Peter Esterhazy".

Opera sa de prozator cuprinde şi romanele *Travesti* (1994), *Orbitor. Aripa stângă* (1996) – primul volum al unei proiectate trilogii. Mircea Cărtărescu este şi autorul unui eseu despre Eminescu – *Visul chimeric*, 1992, precum şi al unor articole teoretice – unele dintre ele le regăsim în antologia *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, editată de Gheorghe Crăciun în 1994 (reeditată în 1999). Proza lui a fost tradusă în limbile franceză, spaniolă, germană, maghiară, daneză. La Editura Dedalus Press din Dublin (Irlanda) îi apare, în 1994, cartea *Poetry at Annaghmakerring* (în colaborare cu Romulus Bucur). În prezent, Mircea Cărtărescu este lector la Facultatea de Litere a Universităţii din Bucureşti.

PREZENTAREA TEXTULUI

O PARODIE A IUBIRII IMPOSIBILE. Parodiind bine cunoscutul motiv romantic al iubirii imposibile dintre două „fiinţe" cu statut diferit, *Poema chiuvetei* se înscrie în programul liric pe care pare să şi-l propună Mircea Cărtărescu, program al cărui scop final nu este altceva decât încercarea de recuperare a vechilor stiluri ale liricii erotice. Poezia a

fost inclusă în cel de-al treilea volum al poetului, *Totul*, volum ce reia, după părerea criticului Radu G. Țeposu, „tot ceea ce făcuse (Mircea Cărtărescu – n.n.) până acum pe fragmente, punând în forma sintezei întregul său program liric“.

Dacă poeții romantici ilustrau tema iubirii imposibile, imaginând povești de dragoste (asemănătoare scenariilor din basme) între o ființă pământeană și una căreia îi este imposibil să își ducă existența pe acest pământ, poezia postmodernă face posibilă înfiriparea unei iubiri între o chiuvetă și „*o stea galbenă*“ sau între „*gaura din perdea*“ și „*o superbă dacie crem*“.

„Hyperion“-ul lui Cărtărescu este „*o mică stea galbenă din colțul geamului de la bucătărie*“. Rolul ei în marea de stele nu este unul foarte semnificativ, ea nefiind nici cea mai mare, nici cea mai frumoasă stea de pe cer. De aceea, pretenția chiuvetei care „*căzu în dragoste*“ cu această mică stea nu pare absurdă. Astfel, după ce „*se confesă mușamalei și borcanului de muștar*“ și „*se plânse tacâmurilor ude*“, chiuveta îndrăzni să-și mărturisească dragostea printr-o invocație. Chemarea nu este însă una ritualică, toată „declarația de dragoste“ reducându-se la „fantezii erotice“ ce se pot consuma în spațiul restrâns al imaginarului chiuvetei: „*– stea mică, nu scânteia peste fabrica de pâine și moara dâmbovița / dă-te jos, căci ele nu au nevoie de tine / ele au la subsol centrale electrice și sunt pline de becuri / te risipești punându-ți auriul pe acoperișuri / și paratrăznete*“.

Ca și Hyperion din *Luceafărul* eminescian, mica stea galbenă din poezia lui Cărtărescu nu poate răspunde acestei chemări. Ironic, sau chiar sarcastic, Cărtărescu remarcă însă că „*steaua galbenă nu a răspuns acestei chemări / căci ea iubea o strecurătoare de supă*“.

„Ființa“, de fapt obiectul la care tânjește steaua, nu este cu nimic mai presus decât chiuveta nichelată. Diferența de statut nu are deci cum să împiedice iubirea dintre chiuvetă și stea, fiind vorba pur și simplu de o alegere și nu de alta. Astfel, chiuvetei nu-i rămâne altceva de făcut decât să se consoleze și să-și „încerce norocul“ în altă parte: „*așa că într-un târziu chiuveta începu să-și pună întrebări cu privire la sensul existenței și la obiectivitatea ei / și într-un foarte târziu îi făcu o propunere mușamalei*“.

IMPOSIBILITATEA SEDUCȚIEI. Chiar dacă este construită sub forma unei fabule, poezia lui Cărtărescu nu are ca personaje nici ființe umane, nici animale, ci diferite obiecte de uz casnic. Prin intermediul acestei false fabule poetul reușește să ilustreze una din crizele lumii (post)moderne, și anume, imposibilitatea comunicării, criza limbajului care nu-și mai îndeplinește în totalitate rolul. Dacă chemarea fetei de împărat din *Luceafărul* eminescian („Cobori în jos, luceafăr blând, / Alunecând pe-o rază, / Pătrunde-n casă și în gând / Și viața-mi luminează“) se repetă ritualic, magia făcându-și efectul, în sensul că Luceafărul răspunde chemărilor fetei, codul comunicării fiind cunoscut de cei doi, în poezia lui Cărtărescu comunicarea este imposibilă, necunoașterea codului ducând la eșecul înfiripării acesteia. De aceea, poetul nici măcar nu precizează dacă mica stea galbenă a intrat sau nu în posesia mesajului transmis de chiuvetă. Din același motiv nu funcționează nici seducția. Obiectele nu au identitate, toate au același statut. Mai mult, Cărtărescu alege numai obiecte de gen feminin, estompând până la maximum posibilitatea funcționării seducției. Tot ceea ce pot aceste obiecte să facă este să dorească, să tânjească „să fie iubite“. De aceea, concluzia (morala) este exprimată de „*gaura din perdea*“, cea căreia poetul îi acordă rolul de narator al acestei povești, finalul neputând fi, desigur, decât ironic: „*...cândva în jocul iubirii dragostei m-am implicat și eu, / eu, gaura din perdea, care v-am spus această*

poveste. / am iubit o superbă dacie crem pe care nu am văzut-o decât o dată... / dar, ce să mai vorbim, acum am copii preşcolari / şi tot ce a fost mi se pare un vis".

TEME DE LUCRU

- Încercaţi să găsiţi cât mai multe puncte comune între discursul fetei de împărat din *Luceafărul* eminescian şi cel al chiuvetei cărtăresciene.
- Prin ce mijloace lirice reuşeşte poetul să pună în valoare cu ajutorul ironiei mitul iubirii?
- Textul este o falsă fabulă? Argumentaţi-vă punctele de vedere.
- Încercaţi o comparaţie între „lirica erotică" a lui Mircea Cărtărescu şi poezia de gen a altui / altor liric(i) contemporan(i).

(R. B.)

BIBLIOGRAFIE: Cărtărescu, Mircea – *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1999; Grigurcu, Gheorghe – *Existenţa poeziei*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1986; Ţeposu, Radu G. – *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1993.

Mircea CĂRTĂRESCU

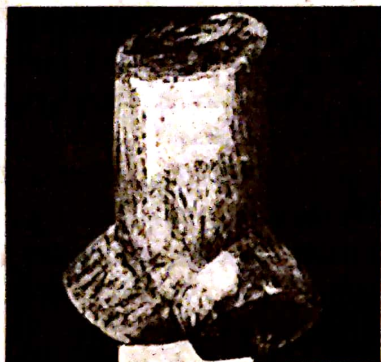
Travesti

PREZENTAREA TEXTULUI

CĂRTĂRESCU ŞI PROZA ROMÂNEASCĂ POSTMODERNĂ. Romanul *Travesti* a apărut la Editura Humanitas în anul 1994, moment în care autorul său, Mircea Cărtărescu, devenise deja cunoscut în urma publicării mai multor volume de versuri şi proză scurtă. Dacă scriitorii români din ultimii 50 de ani pot fi grupaţi în generaţii ce se succed la fiecare zece ani, Cărtărescu s-ar putea încadra în seria optzeciştilor sau, mai ales în ceea ce priveşte proza, ar putea intra în rândul post-optzeciştilor. După cum remarcă însuşi Mircea Cărtărescu în lucrarea sa critică, *Postmodernismul românesc*, „proza standard a momentului 1980 este cea scrisă de autori ca Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu, Cristian Teodorescu şi Sorin Preda, la care se adaugă, între alţii, şi prozatorul clujean Alexandru Vlad sau bănăţenii Viorel Marineasa şi Daniel Vighi". Toţi aceşti autori, alături de mulţi alţi scriitori contemporani, sunt puşi, de fiecare dată când se vorbeşte despre ei, în legătură cu postmodernismul, curent cultural de avangardă, ce a început să se manifeste pe teritoriul american în cea de-a doua jumătate a secolului XX, extinzându-se treptat şi în Europa.

După părerea criticului Radu G. Ţeposu, întemeietorii prozei postmoderne româneşti sunt reprezentanţii Şcolii de la Târgovişte: Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Tudor Ţopa, Costache Olăreanu, scriitori ale căror opere vor constitui modele declarate pentru autorii optzecişti. Radu G. Ţeposu este de părere că între proza generaţiei '80 şi cea a predecesorilor nu există o ruptură flagrantă, ci „o continuitate fină".

Tot Radu G. Ţeposu demonstrează în *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă* că obsesia scriitorului român contemporan este reabilitarea realismului prin „sondarea comportamentului uman faţă cu jungla încâlcită a realului". Aceasta înseamnă că interesul prozatorului se îndreaptă în primul rând înspre viaţa imediată,



Brâncuşi.
Tors de adolescent

concretă, cotidiană, scrisul nemaiconstituind nimic altceva decât o încercare de re-construire a realităţii prin intermediul imaginaţiei. Propunându-şi să creeze în mintea cititorului „efectul de real“, opera literară este învestită automat cu propria ei realitate, de care trebuie să devină conştienţi toţi cei care iau contact cu aceasta.

ÎN TABĂRA DE LA BUDILA. „Realitatea“ romanului *Travesti* este legată de viaţa adolescenţilor anilor '70. Constituindu-se aparent în confesiunea autorului-narator, care relatează evenimentele trăite în 1973 în timpul unei tabere şcolare la Budila, romanul lui Mircea Cărtărescu nu este doar un roman „despre splendoarea şi abjecţia adolescenţei“, textul cărtărescian trimiţând cititorul pe mai multe piste de lectură.

În primul rând, în manieră tipic postmodernă, Cărtărescu pare să-şi nege din start cititorii, pretinzând că se adresează unei singure persoane: „*Ştii, Victor, că singurătatea mea are pe pielea ei albă un furuncul şi că acest furuncul se numeşte Lulu?*“ Pe parcursul romanului aflăm însă că Victor este însuşi naratorul întâmplărilor de la Budila, întregul roman constituindu-se astfel într-un permanent dialog între scriitor şi personajul-narator, Victor. Mizând pe efectul de sinceritate, Cărtărescu pretinde că Victor nu este nimeni altcineva decât însuşi scriitorul romanului *Travesti* la vârsta adolescenţei:

> „*Deci: acum şaptesprezece ani... drace, acum observ potrivirea de date: în 1973 aveam şaptesprezece ani, iar acum am treizeci şi patru. Deci: acum şaptesprezece ani, pe când aveam şaptesprezece ani şi eram exact la mijlocul vieţii mele de până acum (dar cum puteam şti asta pe atunci?), terminam clasa a unsprezecea la Cantemir.*“

Relatarea evenimentelor petrecute în tabăra de la Budila, începând cu plecarea din curtea liceului şi sfârşind cu drumul spre casă, este presărată cu pasaje salingeriene, ce-l dezvăluie pe personajul-narator drept un adolescent timid şi singuratic, profund diferit de ceilalţi elevi aflaţi la Budila. Dacă majoritatea celor aflaţi în tabără sunt interesaţi în primul rând de flirturi juvenile, Victor este, aşa cum el însuşi se caracterizează, „*un puştan care avea în cap doar literatură înghiţită pe nemestecate*“, supremul său ideal fiind „*să mă înalţ deasupra umanului*“. Reveriile sale erotice îl dezgustă, pentru că adolescentul timid nu vede în erotism decât o modalitate de degradare a fiinţei umane. De aici şi obsesia atingerii statutului de fiinţă androgină: „*Visam să am sâni şi vulvă, eram totul, bărbat şi femeie, copil şi bătrân, vierme şi Dumnezeu, totul învelit într-o febră năucitoare*“. Dragostea ar trebui să însemne ceva mai mult decât discuţiile juvenil-obscene ale colegilor săi de generaţie. Un singur cuplu (Savin şi Clara), care de altfel va sfârşi şi el în banalitate, întruchipează idealul erotic al personajului-narator din *Travesti*: „*Stăteau goi, culcaţi pe spate, sub soarele fierbinte, ţinându-se de mână şi privindu-se-n ochi. Un abur de naivitate şi nevinovăţie le aurea feţele de copii şi totul era ca dintr-un vis vechi, care-ţi vine brusc în minte când stai în pat, după-amiezele. (...) Icoana aceasta a unui erotism mai înalt (...) mi se revela acum, barocă şi mişcătoare: doi tineri goi privindu-se-n ochi într-o vale plină de flori*“.

REALITATEA TEXTULUI. De asemenea, vocea scriitorului matur intervine, tot la persoana I, pentru a atrage atenţia cititorului şi pentru a-i reaminti că se află în contact nu

cu o realitate exterioară lui, ci cu una construită de autor, o realitate a textului în care este atras automat şi cititorul: *„Sunt iar la masa de scris. (...) Scriu tremurat, zgârii de fapt pagina, dar trebuie să scriu, fiindcă fulgerările dureroase de amintiri pe care le-am avut toată ziua, prea rapid stinse ca să pot prinde ceva din ele în afara emoţiei pure, s-au desfăcut deodată sub ţeasta mea, când abia aţipisem, într-o răbufnire insuportabilă*". Obsedat de rolul său în crearea operei, autorul se defulează exprimându-şi complexul în paginile cărţii pe care o scrie. Romanul *Travesti* este, pe lângă un roman despre obsesiile adolescenţei, şi o scriere despre scriere şi despre „impotenţa" scriitorului postmodern de a-şi trăi existenţa altfel decât în pagina pe care o scrie. Astfel, figura scriitorului care scrie trăind din literatura clasică şi modernă se transformă în postmodernitate în figura celui care trăieşte scriind:

> *„Mă obişnuisem cu gândul că nu putea exista pentru mine decât un singur viitor: o mansardă cu un scaun, o masă şi un pat unde aveam să putrezesc toată viaţa – scurtă, de cel mult 40 de ani – scriind un roman nesfârşit şi ilizibil, pe care-l vor găsi după moartea mea, lângă mine puţind a cadavru, dar în care ar fi fost Totul, tot adevărul despre existenţă şi inexistenţă, întreaga lume cu toate detaliile ei şi cu sensul ei hidos.*"

Fiinţa scriitorului Mircea Cărtărescu este totuna cu opera sa. Această legătură e resimţită nu numai la nivel ideatic (mental), ci şi corporal (fizic), singura structură palpabilă rezultată în urma scrisului fiind textul în care s-a dizolvat întreaga fiinţă a autorului: *„Sunt totuna cu textul care mi s-a lipit de cap şi mă-nveninează (...). Închis în odaia mea minusculă, retez acest text din carnea minţii mele cum mi-aş extirpa singur, în oglindă, o tumoare monstruoasă (...) Mă-ngrozeşte însă gândul că nu retez o tumoare, ci un organ vital, ca şi când textul meu nu ar fi adevărata mea fiinţă, iar eu însumi doar o iluzie*".



Brâncuşi. Tors

Imaginea obsedantă a păianjenului, ce domină paginile romanului şi mintea adolescentului Victor, nu constituie nimic altceva decât textul care se cere scris: *„Cineva îmi locuia ţeasta, era repliat în sine, acolo, în spaţiul neted dintre oasele craniului (...). Am ştiut atunci că în creierul meu locuia un mare păianjen, că îi fusesem dat lui, pradă vie şi paralizată, că el mă sugea şi se-n-grăşase nefiresc din substanţa venelor şi zgârciurilor şi sângelui şi scoarţei mele cerebrale, din amintirile mele adevărate şi false, din frica şi din bucuria mea, din poemele mele şi din reveriile şi din visele mele*".

„CHINUL LUCIDITĂŢII." Cărtărescu exprimă şi imposibilitatea câştigării statutului privilegiat al autorului în această lume lipsită de sens, sentiment pe care viitorul scriitor îl resimte încă din adolescenţă: *„Şi uite că au trecut de mult zece ani şi nu am scris marea carte. Nici măcar nu am înnebunit. Am ajuns un bărbat care a avut destule femei, un autor de succes, cu prieteni, cu un apartament deloc asemănător mansardei...*" Din paginile acestui roman reiese clar că singura salvare este scrisul, el reprezentând *„adevărata existenţă*". Statutul scriitorului nu este deloc unul privilegiat, pentru că scrisul presupune *„chinul lucidităţii*", conştientizarea imposibilităţii de împlinire sau chiar asumarea din start



Fernand Léger. Scrisoare deschisă

a eşecului. Orgoliul născut tocmai de pe urma acestei lucidităţi asumate nu este cu mult mai prejos de cel al poetului Greciei antice, aflat în permanent contact cu zeii şi muzele. „*Ceilalţi vor trăi, se vor iubi, vor face copii şi vor crăpa fără să aibă habar că în afară de fericirea lor imbecilă mai există pe lume şi alte lucruri*", monologhează naratorul din *Travesti*. Conştientizarea eşecului îl salvează pe scriitorul postmodern de ridicol, autoiluzionarea nefiind posibilă, chiar dacă scriitorul are conştiinţa superiorităţii sale: „*din mine n-avea să iasă nimic, deşi mă imaginam produsul final şi absolut al umanităţii*", remarcă autorul.

LULU (fragment din text)

„*Prietene, cum să lupt cu himera mea? Dragul meu, apropiatul meu, tu, singurul om pentru care scriu, pentru care am scris vreodată, cum să scap de rujul acela întins pe viaţa mea ca pe o oglindă de spălător şi care nu se şterge cu nimic, dimpotrivă, se sleieşte tot mai mult, mai murdar, mai diluat? Cum să-mi retez din creier ţâţele alea de vată, fusta aia de curvă împuţită, peruca aia, artificiul, manierismul ăla? Tulburarea care se învârtoşează ca un sirop gros în ţeasta mea îmi coboară în oasele nasului, în vertebrele gâtului şi-mi invadează pieptul cu ceva roz şi lipicios, de parcă imaginea lui Lulu ar curge în culori amestecate, în farduri făcute din urină de pisică, în parfum din spermă de zibelină, în flori exotice, putrede şi suspecte, în ochi daţi cu un rimel unsuros şi scurgându-se ca în Dali – ar curge, m-ar năclăi tot şi s-ar prelinge pe asfalt într-o baltă care aruncă un pseudopod spre canal. Ştii, Victor, că singurătatea mea are pe pielea ei albă un furuncul şi că acest furuncul se numeşte Lulu? Ştii că am venit ca să-mi reamintesc pielea fetei care în mine a găsit mereu un colţ umbrit unde şi-a putut legăna păpuşa şi că jos, pe locul unde tivul rochiei ei atinge pulpa cu pieliţă dulce şi transparentă, am găsit acum un furuncul mizerabil care se numeşte Lulu? Ninge acum pe marile şi sclipitoarele ferestre ale vilei. N-am aprins deloc lumina în hol. Privesc cum amurgul îşi interpune filtrele fotografice între mine şi crengile înzăpezite de pin care respiră lângă geam, care tac acolo, care răspândesc linişte cenuşie afară. Şi liniştea cenuşie pătrunde osmotic prin membrana făşiilor de sticlă şi se aşază în straturi groase, străvezii, unele verzui, altele crem, dar cele mai multe de cenuşă grea şi transparentă, în marele hol rece. M-am dus la closet şi am privit ca în transă şuvoiul subţire de urină galbenă, care difuza lent în bazinetul de porţelan. În aerul întunecat, m-am privit în oglinda de deasupra chiuvetei şi am văzut o faţă care, în liniştea şi frigul şi singurătatea din sala minusculă, dar nesfârşit de înaltă, nu era de fapt faţa mea, ci a ta, Victor, dragul şi singurul meu prieten. Tu te uitai la mine, fiindcă pe tine te-am chemat, iniţiala ta am scris-o cu degetul pe oglindă, peste imaginea ta, după ce am aburit-o cu o răsuflare fierbinte. Am zâmbit, pentru că m-am gândit atunci că tu nu puteai fi atins de maladia asta a minţii mele, care se numeşte Lulu, că doar fetiţa aia nefericită şi cu mine am văzut hidoşenia spoită, asudată, care mi-a atras atunci*

mâna în tenebrele ei. De fapt doar eu am văzut, ea a simţit-o pe pielea ei, de parcă ar fi fost îmbrăcată într-o retină pură, pufoasă şi senzitivă şi, pe ea, de la insuportabila imagine răsturnată, cât un timbru de mică, ar fi ieşit buba colcăitoare. Ochii tăi în oglindă, Victor, sunt frumoşi, puternici, cinstiţi, de cavaler fără pată şi prihană. Te-am privit până când aerul din sala de baie s-a întunecat într-un cafeniu foarte închis, iar eu am început să tremur în pijamaua prea mare pentru mine... (...)

Acum e dimineaţă şi te privesc iar în ochi. Cuvântul pe care îl desenasem ieri pe oglinda aburită se mai vede foarte puţin, doar dacă priveşti dintr-o parte. Îl mânjesc iar cu pastă de dinţi. Singurătatea are în ea sămânţa nebuniei, chiar dacă ai trăit toată viaţa aşa, chiar dacă eşti adaptat la singurătate şi la frustrare. Singurătate. Frustrare. Nu mă duc la masă, îmi fac o cafea şi încerc să mă concentrez, să scriu mai departe, să te prind de undeva. Când eram mic prindeam fluturi, codiţa rândunicii sau roşioare, şi le înfigeam în corpul vermicular un bold, aşa cum văzusem că se face. Înfigeam boldul într-un dop de plută şi îi priveam cum ore în şir după aceea mai dădeau încă din aripi, se mai agăţau cu cele şase picioruşe filiforme de pluta poroasă. Cu aceeaşi cruzime şi plăcere te-aş ţintui în paginile astea, Lulu, te-aş privi cum te scălâmbăi, cum îţi foşgăi elitrele de abjecţie şi de paiete şi de plastilină... Mă aşez la maşina de scris, masa ta de tortură, dar şi a mea, căci nu te pot chinui fără ca eu să mă chinuiesc, aşa cum nu poţi tăia cu bisturiul un furuncul în propria ta carne, ca să-i scoţi puroiul, fără ca tu însuţi să nu urli şi să nu te zbaţi ca un posedat."

TEME DE LUCRU

- Marcaţi etapele esenţiale ale experienţei iniţiatice la care este supus personajul din *Travesti*. Observaţi drumul parcurs de Victor spre maturizarea erotică şi spirituală şi modalitatea în care două laturi ale formării sale se intercondiţionează.
- Încercaţi să vedeţi care este rolul intervenţiilor repetate ale autorului în text. Depistând aceste fragmente, încercaţi să descoperiţi importanţa actului creator în conştiinţa autorului postmodern. ***(R. B.)***

BIBLIOGRAFIE: Cărtărescu, Mircea – *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1999; Ţeposu, Radu G. – *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1993.

William SHAKESPEARE

Romeo şi Julieta

AUTORUL ŞI OPERA SA

Cel mai mare dramaturg şi poet al Renaşterii engleze (şi unul dintre titanii literaturii universale) s-a născut în 1564 în orăşelul Stratford-on-Avon, ca fiu al unui mănuşar. A urmat cursurile colegiului din localitate. În 1586 a plecat la Londra, unde s-a afirmat repede

în mediile teatrale, mai întâi ca bun adaptator de piese de teatru, dar şi ca actor şi, în cele din urmă, ca dramaturg. A devenit coproprietar al teatrelor „Globe“ (1599) şi „Blackfriars“ (1609), din Londra.

Printre puţinele întâmplări sigure din viaţa lui se numără prietenia şi protecţia contelui de Southampton, pe care îl va evoca în *Sonete.*

În jurul anului 1611 (1612?) s-a reîntors în localitatea natală, unde şi-a petrecut ultimii ani ai vieţii. A murit în 1616. Pe tot timpul şederii sale la Stratford n-a rupt legăturile cu lumea teatrală londoneză.

Paternitatea operei lui Shakespeare a stârnit serioase dispute de-a lungul timpului. Fără a intra în detalii, vom spune că astăzi paternitatea îi este pe deplin confirmată. Shakespeare a lăsat posterităţii două poeme de mare întindere, *Venera şi Adonis* (1593) şi *Siluirea Lucreţiei* (1594), 37 de piese de teatru şi 154 de sonete.



Creaţia literară a lui Shakespeare izvorăşte dintr-o viziune profund dramatică asupra lumii. De aceea şi este esenţialmente dramatică. Shakespeare îşi pune definitiv pecetea geniului său pe epoca teatrului elisabetan şi pe umanismul specific Renaşterii engleze.

În activitatea literară a lui Shakespeare se disting trei perioade:

Prima perioadă (1590 – 1600) cuprinde comediile şi dramele istorice dominate de optimism şi entuziasm. Autorul afirmă sentimente nobile (dragostea şi prietenia, demnitatea omului, elogiul libertăţii etc.). Comediile aparţinând acestei perioade prezintă o îmbinare originală şi contrastantă, uneori voit paradoxală, de elemente tragice şi comice. Umorul gras, plebeu, uneori aproape trivial, face şi el farmecul acestor comedii. Ideea fundamentală în dramele istorice este necesitatea statului centralizat şi a monarhului absolut, dar înţelept şi luminat. Monarhul ideal este întruchipat de regele Henric al V-lea.

A doua perioadă (1601 – 1608) cuprinde anii comediilor amare (cum li s-a spus) şi îndeosebi ai marilor tragedii. Asistăm la un moment de criză a gândirii umaniste, specifică sfârşitului domniei reginei Elisabeta I, moment reflectat în tragediile shakespeariene. Ne aflăm în Renaşterea târzie, când foarte mulţi scriitori trăiesc un fel de scadenţă a iluziilor. Vechea lume (feudală) fusese înlocuită cu o alta mult mai perfidă, clădită pe cultul banului şi pe egoismul feroce. Încrederea în virtuţile morale, în victoria binelui asupra răului (din lume) nu-l părăseşte însă pe marele dramaturg.

A treia perioadă (1609 – 1612) atestă o stare acută de criză în gândirea lui Shakespeare. Realismul viziunii se atenuează considerabil, cedând locul elementelor simbolice, idilice, uneori fantastice. În această perioadă scrie piesele *Cymbeline*, *Poveste de iarnă*, *Furtuna*. Ultima a fost socotită „testamentul“ lui Shakespeare, „un grandios acord final“ cu care se încheie „monumentala simfonie“ a creaţiei shakespeariene.

Rezumând, vom reţine că, în decursul celor 21 de ani de activitate, Shakespeare a scris:

- 10 drame cu subiecte din istoria Angliei, dintre care amintim: *Richard III*, *Henric IX*, *Henric IV*, *Henric V*;
- 7 drame cu subiecte luate din istoria romană, dintre care amintim: *Titus Andronicus*, *Iulius Caesar*, *Antoniu şi Cleopatra*, *Coriolan*;
- 5 „mari tragedii“: *Romeo şi Julieta*, *Hamlet*, *Othello*, *Regele Lear*, *Macbeth*;

- 15 comedii, dintre care unele „feerice“, altele „amare“. Amintim câteva: *Comedia erorilor*, *Mult zgomot pentru nimic*, *Visul unei nopţi de vară*, *Cum vă place*, *Neguţătorul din Veneţia*, *Troilus şi Cresida*, *Timon din Atena* etc.

Opera lui Shakespeare este un fel de „teatrum mundi“, în care natura umană este prezentă în toate ipostazele sale: de la trivialitate, josnicie şi abjecţie, până la sublim.

Shakespeare a fost tradus şi la noi destul de devreme. În preajma anului 1848 apărea *Iulius Cezar*, în tipografia lui I.H. Rădulescu. Astăzi avem tradusă în româneşte întreaga operă dramatică a lui W. Shakespeare.

PREZENTAREA TEXTULUI

DRAGOSTEA ŞI MOARTEA. Deşi inclusă în seria marilor tragedii, unii cercetători înclină să considere această piesă mai degrabă un imn închinat dragostei, tinereţii şi purităţii sufleteşti, un imn neegalat de nimeni în literatura universală.

Subiectul tragediei *Romeo şi Julieta*, împrumutat dintr-o nuvelă a unui scriitor italian, îşi are locul de acţiune la Verona. Familiile Montague şi Capulet se urăsc de moarte. Vrajba dintre ele a tulburat adesea liniştea veronezilor. Ura lor neîmpăcată va fi, în cele din urmă, pricina morţii celor doi tineri îndrăgostiţi, Romeo şi Julieta, care, sfidând vrajba dintre părinţi, vor rămâne, şi în moarte, legaţi prin iubire. Cei doi se căsătoresc în taină, în chilia călugărului Lorenzo. Romeo va fi nevoit să plece în surghiun la Mantua, deoarece îl omorâse în duel pe Tybalt, vărul Julietei, un ins arogant şi belicos, care urăşte cumplit familia Montague şi pe Romeo. Bătrânul Capulet voieşte s-o mărite pe Julieta (deşi foarte tânără) cu Paris, pe care fata nici nu-l poate suporta în preajmă-i. Sfătuită de Lorenzo, Julieta înghite o băutură care o cufundă într-un somn letargic, asemănător morţii. Aceasta se întâmplă în preajma zilei în care trebuia să-l urmeze pe Paris, ca mireasă, în faţa altarului. Pregătirile de nuntă cedează locul ritualului de înmormântare. Jelind-o, familia o duce la capelă. Conform stratagemei puse la cale de Lorenzo, după 24 de ore Julieta urma să se trezească, iar apoi să fie dusă la Romeo. Despre acest scenariu Romeo este înştiinţat într-o scrisoare care, însă, nu va ajunge la timp în mâna lui. De la Baltazar, slujitorul său, află că Julieta doarme în „cripta seculară“ a familiei. Zdrobit de durere, cumpără de la un spiţer o doză tare, de otravă: „*Aşa de tare, ca s-alerge iute / Prin toate vinele şi cel sătul / De viaţă, care-o bea, să cadă mort*“ şi se întoarce la Verona. La rândul său, Lorenzo este îngrijorat că, peste trei ceasuri, Julieta urmează să se trezească în sinistrul cavou. Romeo intră în cimitir cu o torţă, însoţit de Baltazar. Este surprins de Paris, în timp ce deschidea mormântul. Paris venise să pună flori la mormântul Julietei. Neştiind cine este, îl ameninţă pe Romeo cu arestarea. Cei doi se duelează. Paris este răpus. Agonic, îi cere lui Romeo să deschidă cripta şi să-l culce lângă Julieta. Abia după ce Paris cade mort, Romeo îl vede la faţă şi-l recunoaşte.



Paris Bordone.
Amanţii veneţieni

Romeo o mai admiră pe Julieta pentru ultima oară, după care bea otrava şi, la rându-i, cade şi el mort. Trezindu-se din somnu-i letargic, Julieta contemplă tragedia. Văzând cupa cu otravă şi realizând cauza morţii lui Romeo, îl sărută, în speranţa că i-a mai rămas pe

buze o picătură de otravă care să-i dea *„moartea-n veci vindecătoare"*. Apoi se înjunghie cu pumnalul lui Romeo.

Prinşi de străjeri, Lorenzo şi Baltazar sunt aduşi în faţa Ducelui din Verona. Cei doi reproduc întocmai cele întâmplate. Ducele îi admonestează pe Montague şi Capulet cu cuvintele: *„Ce ziceţi voi acum, duşmani de moarte? / Ei, Capulet! Ei, Montague! Vedeţi / Ce greu blestem pe ura voastră zace, / Cum Dumnezeu vă bate prin iubire!"* Cei doi îşi dau mâna împăcării deasupra gingaşelor trupuri sacrificate de vrajba oarbă dintre familiile lor.



Cavalerul Hermann şi soţia sa Regelindis. Sculptură gotică din Domul din Naumburg (sec. XIII).

POEZIA TRAGICULUI. Respectând oarecum canoanele tragediei clasice, piesa are două prologuri (v. actul I şi II), rostite de corul reprezentat de un servitor îmbrăcat în negru, şi un fel de epilog, chiar dacă nu este numit astfel.

Urmărind canavaua subiectului, cititorul este izbit de replici şi microdiscursuri ce comunică adevăruri etern umane şi o poezie a tragicului nemaiîntâlnite la alţi autori. S-ar putea da multe exemple în acest sens. La un moment dat, Romeo face teoria amorului legat la ochi, dar şi elogiul frumuseţii. Îndemnat de Benvolio s-o uite pe Julieta, îndreptându-şi privirea spre alte „frumuseţi", Romeo dă o replică extraordinară: *„Învaţă-mă să* uit (subl. n.) *întâi de toate"*. Şi mai departe: *„Adio dar! Nu poţi să-mi dai uitarea"*. Adică „uitarea" de a uita Frumuseţea (în sine), ceea ce ne duce cu gândul la lumea Ideilor platoniciene.

Celebră rămâne însă scena „balconului" din actul II, scena 2, în care Romeo dialoghează cu Julieta, după ce o cunoscuse la un bal dat de familia Capulet.

SCENA BALCONULUI (fragment din text)

„ROMEO: *De răni nu-i pasă celui care-i teafăr*
(Julieta se iveşte la o fereastră de sus)
Dar taci! Ce străluceşte-acolo oare?
Sunt zorile şi Julieta-i soare.
Răsai, o, soare sfânt, ucide luna.
N-o vezi ce palidă-i acum, nebuna?
E galbenă de ciudă şi-i geloasă
Că tu, care-i slujeşti de preoteasă,
O-ntreci în farmec! O, de n-ai sluji-o
E trist doar giulgiu-i de vestală moartă.
Tu leapădă-l: nebună-i cine-l poartă.
Stăpâna mea e... O, ar fi de-ar şti-o!...
Vorbeşte ochiul ei, îi voi răspunde.
Sunt prea-ndrăzneţ, ea nu-mi vorbeşte mie.
Doi aştri, cei mai mândri de pe cer,
Vin ca să roage ochii Julietei
Să strălucească în lipsa lor în sfere;
Ci dac-ar fi acolo, ochii ei, –
Acei doi aştri-n capul Julietei, –

S-ar ruşina de strălucirea fetei
Ca zarea lămpii de lumina zilei.
Şi ochii duşi în ceruri ai copilei
În sfere-aeriene s-ar aprinde
Aşa de viu, că păsările-ar prinde
Să cânte parcă n-ar fi noapte. Iată!
Îşi las-acum obrazu-ncet pe mână...
O, ce n-aş da să fiu mănuşa ei
Şi să-i ating obrazul!...
JULIETA: *Vai...*
ROMEO: *Vorbeşte...*
Vorbeşte încă înger de lumină.
Că-n noapte tu-mi străluci de slavă plină
Deasupra mea, ca-naripatul sol
Al cerului, pe care muritorii
Îl urmăresc năuci, cu ochii-n gol.
Cum suie galopând viteaz pe norii
Alene-umflaţi de vânt vâslind departe
În poalele văzduhului...
JULIETA: *Romeo!...*
De ce eşti tu Romeo?... Uită-ţi tatăl!
Tăgăduieşte-ţi numele, ori dacă
Nu vrei – o, jură-mi că vei fi al meu,
Şi-atunci de tot ce sunt m-oi lepăda şi eu!
ROMEO: *Să mai ascult, ori să vorbesc?*
JULIETA: *Vrăjmaş*
Mi-e numele tău numai! Tu rămâi
Acelaşi, chiar de n-ai fi Montague!
Ce-i Montague? Nu-i mână, nu-i picior,
Nu-i braţ, nu-i faţă, nici o altă parte.
Un nume ce-i? Un trandafir, oricum
Îi spui, îţi dă acelaşi scump parfum!
Aşa Romeo, de nu-i spun Romeo,
Nu pierde din desăvârşirea lui
Nimic... Aruncă-ţi numele, Romeo!
Şi-n schimbul unui nume care n-are
Nimic cu tine-a face – ia-mă toată!
ROMEO: *Fac tot ce-mi spui: deci spune-mi doar: «iubite».*
Primind aşa botezul nou, ţi-o jur
Că nu mai vreau să fiu Romeo-n veci!
JULIETA: *O, cine eşti tu, ce-adumbrit de noapte*
Pătrunzi în taina mea?
ROMEO: *Eu, după nume,*
Nu ştiu şi nu-ţi pot spune cine sunt.
Şi numele, fiindcă ţi-e vrăjmaş.
O, scumpă sfântă, mi-e urât şi mie.
Să-l am în scris, l-aş rupe!...

JULIETA: *Nici o sută*
De vorbe n-a sorbit urechea mea
Din gura ta, dar vocea ţi-o cunosc:
Nu eşti Romeo, tu, un Montague?
ROMEO: *Nici unul nu-s, nici altul, de nu-ţi place.*
JULIETA: *Cum ai venit aici şi pentru ce?*
E zidu-nalt, greu de sărit, şi locul
Acesta-i moarte. Adă-ţi aminte cine eşti –
De te-ar zări vreunul dintre-ai mei!
ROMEO: *Aripile iubirii mă-nălţară,*
Nu-i zid să poată stânjeni iubirea.
Iubirea-ncearcă tot ce iartă firea
Iubirii... şi de-aceea nu mă tem
De toţi ai tăi!
JULIETA: *Dar dacă te-ar zări,*
Vai, te-ar ucide!
ROMEO: *Ochii tăi frumoşi*
Sunt pentru mine mai primejdioşi
Ca douăzeci de spade de-ale lor.
Priveşte blând: privirea ta blajină
Mă apără de ura lor haină!

. . . .

JULIETA: *Tu ştii că noaptea-mi adumbreşte faţa,*
Altcum mi s-ar zări-n obraji roşaţa
De tot ce m-auzişi spunând-nainte.
O, ce n-aş da să pot să fiu cuminte
Şi să tăgăduiesc tot ce-am vorbit.
Dar asta mi-i cu neputinţă. Spune,
Tu mă iubeşti? Ştiu că vei zice: „da!"
Şi eu te cred. Dar dacă-mi juri, tu poate
Îţi calci cuvântul şi aşa se zice,
Că Joe râde de amanţi sperjuri.
Frumosul meu Romeo, de ţi-s dragă,
O, spune-mi-o cu inima întreagă.
Şi de socoţi c-am fost prea lesne-nvinsă,
M-oi arăta ursuză, ne-ndurată,
Voi zice nu, ca tu să-ţi dai silinţa
Să mă câştigi. Altminteri niciodată!
Frumosul meu Romeo-s prea duioasă
Şi poţi să crezi de-aceea că-s uşoară.
Dar crede-mă că sunt mai credincioasă
Decât acelea care ştiu să pară
Mironosiţe. Poate că şi eu
Mărturisesc, mă prefăceam străină,
Dar tu ai fost jos în grădină,
Şi, pân' să prind de veste, m-ai surprins
Când izbucnea iubirea-mi mai aprins,

Deci iartă. Nu-mi lua acea pornire
Drept un uşor capriciu de iubire,
Trădat astfel de noaptea-ntunecată...
ROMEO: *Copilă, jur pe sfânta lună, care*
Chenar de-argint pe vârf de pomi brodează...
JULIETA: *O, nu jura pe luna-nşelătoare,*
Ce-şi schimbă discu-n fiecare lună,
Nu vreau să fii şi tu din cei ce mint...
ROMEO: *Pe ce să jur?*
JULIETA: *Nu jura deloc!*
Sau jură doar pe nobilul tău suflet!
Pe sfântul idol din altarul meu,
Şi te voi crede..."

TEME DE LUCRU

- Comentaţi fragmentul de mai sus, încercând să stabiliţi în ce constă farmecul lui, care i-a adus şi celebritatea.
- Comentaţi, din perspectiva finalului piesei, afirmaţia ducelui de Verona:
  „Ce ziceţi voi acum, duşmani de moarte?
  Ei, Capulet! Ei, Montague! Vedeţi
  Ce greu blestem pe ura voastră zace,
  Cum Dumnezeu vă bate prin iubire!"
- Realizaţi un scurt eseu despre iubire, pornind de la cuvintele rostite de Romeo:
  „Aripile iubirii mă-nălţară,
  Nu-i zid să poată stânjeni iubirea.
  Iubirea-ncearcă tot ce iartă firea
  Iubirii... şi de-aceea nu mă tem
  De toţi ai tăi!"
- Găsiţi în literatură şi alte exemple de poveşti tragice de iubire. Comparaţi-le cu *Romeo şi Julieta*, încercând să stabiliţi specificul fiecăreia. ***(I. M.)***

BIBLIOGRAFIE: *Dicţionar al literaturii engleze* – coordonatori: Ana Cartianu şi Aurel Preda, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1970; Drimba, Ovidiu – *Istoria literaturii universale*, vol. I, Ed. Saeculum, Bucureşti, 1997; Kott, Jan – *Shakespeare, contemporanul nostru*, E.L.U., Bucureşti, 1969.

José ORTEGA Y GASSET

Studii despre iubire

AUTORUL ŞI OPERA SA

José Ortega y Gasset s-a născut la 9 mai 1883 la Madrid, într-o familie cu tradiţii liberale (tatăl său era directorul unui cotidian democrat). Urmează colegiul iezuit într-o localitate de lângă Málaga, apoi dreptul şi filosofia la Universitatea din Deusto (Bilbao).



Între anii 1905 şi 1908 studiază la diferite universităţi din Germania, unde va întâlni profesori renumiţi ai epocii: Hermann Cohen, Paul Natorp, Nicolai Hartmann. Din 1910 devine profesor titular al Catedrei de metafizică a Universităţii din Madrid. Întemeiază reviste devenite celebre în epocă, dar şi mai apoi – „España" (1915) şi „Revista de Occidente" (1923). Intră în politică între anii 1930 şi 1932. La începutul războiului civil se refugiază în Franţa, apoi în Anglia şi Portugalia. Revine la Madrid abia după zece ani. Moare tot la Madrid, în 1955.

Filozof, dar mai cu seamă eseist strălucit, temele de meditaţie ale lui Ortega y Gasset vor fi Spania, căreia îi sunt dedicate cărţi devenite celebre – *Meditaţii despre Don Quijote* (1914) şi *Spania nevertebrată* (1921), iubirea – *Studii despre iubire* (1940), istoria, cultura, filozofia – *Problemele timpului nostru* (1923), *Dezumanizarea artei şi gânduri despre roman* (1925), *Revolta maselor* (1930), *Istoria ca sistem* (1935), *Velásquez şi Goya* (1950), *Ce este filosofia?* (1958), *Nişte lecţii de metafizică* (1966).

PREZENTAREA TEXTULUI

Alegându-şi ca temă de meditaţie iubirea, Ortega y Gasset îndepărtează mai întâi din raza preocupărilor sale mulţimea întâmplărilor particulare, poveştile de iubire văzute ca istorii mai mult sau mai puţin agitate ce survin între bărbaţi şi femei, pentru a se concentra asupra esenţialului. Acesta poate fi redus la câteva întrebări; iar răspunsurile pot servi ca definiţii ale iubirii. Iată întrebările: „*Ce anume fixează atenţia unei femei asupra unui bărbat? Ce gen de calităţi îi conferă acest avantaj unei anumite persoane în dauna şirului indiferent al celorlalte?*"

Încercarea de a formula caracteristicile iubirii văzută ca eveniment ce antrenează persoana umană în totalitatea ei aduce în discuţie concepţii despre iubire ale unor filozofi ca Platon sau scriitori ca Stendhal. Primul este cunoscut datorită înţelegerii iubirii ca „*năzuinţă de a zămisli în frumuseţe*", ca *enthousiasmous* – mişcare a sufletului nostru către ceva mai bun, superior nouă. „*A te îndrăgosti înseamnă, pentru moment, a te simţi fermecat de ceva şi nu te poate fermeca decât ceva ce este sau pare a fi perfecţiune.*" Iubirea nu este sinonimă cu fericirea – cine îşi iubeşte patria moare uneori pentru ea, iar martirul îşi dă duhul tot din dragoste.

MIŞCAREA CENTRIFUGĂ. Ortega y Gasset atribuie iubirii trăsăturile unei mişcări centrifuge; sufletul iese din sine şi se deplasează virtual spre obiect „*într-un flux constant şi-l învăluie într-o susţinere caldă, unindu-ne cu el şi afirmându-i, cu promptitudine şi eficacitate, fiinţa*". „*O dragoste deplină, care s-a născut în adâncul unei persoane, nu poate probabil să moară. Rămâne grefată pentru totdeauna în sufletul senzitiv. Circumstanţele – bunăoară depărtarea – îi vor putea împiedica nutrirea necesară, şi atunci iubirea aceasta va pierde din volum, se va preface într-un firişor sentimental, scurtă vână de emoţie ce va continua să izvorască în subsolul conştiinţei. Nu va muri însă: calitatea ei sentimentală dăinuie intactă. În acea profunzime radicală, persoana care a iubit continuă să se simtă absolut ataşată de fiinţa iubită. Hazardul o va putea duce de colo-colo în spaţiul fizic şi în cel social. Nu contează: ea va continua să fie alături de cel pe care-l iubeşte. Acesta e*

simptomul adevăratei iubiri: a fi alături de obiectul iubit, într-un contact şi o proximitate mai profunde decât cele spaţiale. Este o convieţuire de tip vital cu celălalt."

FALSITATEA TEORIEI LUI STENDHAL. Analizând concepţia despre iubire a lui Stendhal, Ortega y Gasset reţine din ea numai ideea implicită că iubirea este un impuls către perfecţiune. „*Potrivit lui Stendhal, în sufletul apt de iubire are loc un proces asemănător* (cristalizării unei ramuri în minele de sare din Salzburg – n.n.). *Imaginea reală a unei femei cade în interiorul sufletului masculin şi încetul cu încetul se acoperă cu suprapuneri dantelate imaginare ce acumulează pe imaginea nudă toate desăvârşirile posibile. Teoria aceasta faimoasă mi s-a părut întotdeauna de o falsitate superlativă. Poate că unicul lucru pe care-l putem salva din ea e recunoaşterea implicită – nici măcar declarată – că iubirea este, într-un anumit sens şi într-un anumit mod, un impuls către perfecţiune.*"

ATENŢIA PARALIZATĂ. Dar care este traseul îndrăgostirii? De ce alegem o anume fiinţă din toate celelalte care ne înconjoară? Mai întâi, eseistul spaniol recunoaşte că „*îndrăgostirea este un fenomen al atenţiei, o stare anormală a acesteia care se produce la omul normal.* (...) *Dacă aceasta* (persoana – n.n.) *ştie să-şi folosească situaţia privilegiată şi alimentează în mod ingenios atenţia respectivă, restul se va produce printr-un mecanism inevitabil. Cu fiecare zi se va găsi şi mai în avans faţă de linia celorlalţi, a indiferenţilor, cu fiecare zi va disloca un spaţiu şi mai mare în sufletul atent. Acesta se va simţi tot mai incapabil de a nu-i mai acorda atenţie celui privilegiat. Celelalte fiinţe şi lucruri vor fi treptat dislocate din conştiinţă.* (...) *Conştiinţa se îngustează şi conţine doar un obiect. Atenţia rămâne paralizată: nu înaintează de la un lucru la altul. E fixă, rigidă, pradă unei singure fiinţe.* (...) *Cu toate acestea, îndrăgostitul are impresia că viaţa conştiinţei sale e mai bogată. Reducându-i-se, lumea i se concentrează*". Este, aşadar, îndreptăţită afirmaţia lui Ortega y Gasset că „*îndrăgostirea e o stare de mizerie mentală în care viaţa conştiinţei noastre se îngustează, sărăceşte şi paralizează*".



Hans Baldung.
Cele trei graţii (detaliu)

Toţi cei care se îndrăgostesc, se îndrăgostesc la fel. Singurul element care nu e pur mecanic în el este începutul. Dar nu există nici o calitate care să provoace în mod universal îndrăgostirea. Toţi se îndrăgostesc la fel, dar nu din acelaşi motiv.

EXTAZUL. Datorită atenţiei fixe asupra unei persoane, îndrăgostirea a fost comparată cu hipnotismul sau cu mania, dar şi cu entuziasmul mistic. Însă pe când misticul aşteaptă graţia divină să se pogoare asupra lui, îndrăgostitul este posedat de o forţă activă care-l împinge spre obiect. Îndrăgostitul şi misticul au în comun „starea de graţie": „*Când celălalt concordă, survine o perioadă de «unire» transfuzivă, în care fiecare îşi transferă în celălalt rădăcinile propriei fiinţe şi trăieşte – gândeşte, doreşte, acţionează – nu din el însuşi, ci din celălalt.* (...) *Când «survine» însă extazul amoros şi iubita e a noastră sau, mai exact, ea este eu şi eu iubita, apare pe chip acel* épanouissement *graţios prin care se exprimă fericirea. Ochii îşi îmblânzesc privirea care devine parcă elastică şi alunecă peste toate, fireşte, fără a se fixa temeinic pe nimic: mai mult decât văzând, binevoind să*

mângâie obiectele. La fel, gura rămâne întredeschisă într-un surâs universal ce picură necontenit pe la comisurile buzelor".

DIFERENȚE SUFLETEȘTI. Structura sufletească diferită a bărbatului și a femeii este extrem de importantă în îndrăgostire. „*Sufletul feminin tinde să trăiască cu o singură axă atențională, care în fiecare epocă a vieții sale e fixată asupra unui singur lucru. Pentru a o hipnotiza sau a o face să se îndrăgostească e suficient să-i captăm acea rază unică a atenției. În comparație cu structura concentrică a sufletului feminin, în psihismul bărbatului se găsesc întotdeauna epicentre.* (...) *Femeia îndrăgostită se frământă de obicei fiindcă i se pare că nu-l poate avea niciodată în fața ochilor în integritatea sa pe bărbatul iubit. Îl găsește mereu cam distrat, ca și cum, venind la întâlnire, și-ar fi lăsat dispersate prin lume zone întregi ale sufletului. Și, viceversa, bărbatul sensibil s-a simțit deseori rușinat văzând că este incapabil de radicalism în dăruirea de sine, de totalitatea prezenței aduse în dragoste de către femeie. Din această pricină bărbatul știe că e totdeauna neîndemânatic în dragoste și incapabil de perfecțiunea pe care femeia izbutește să o confere acestui sentiment.*"

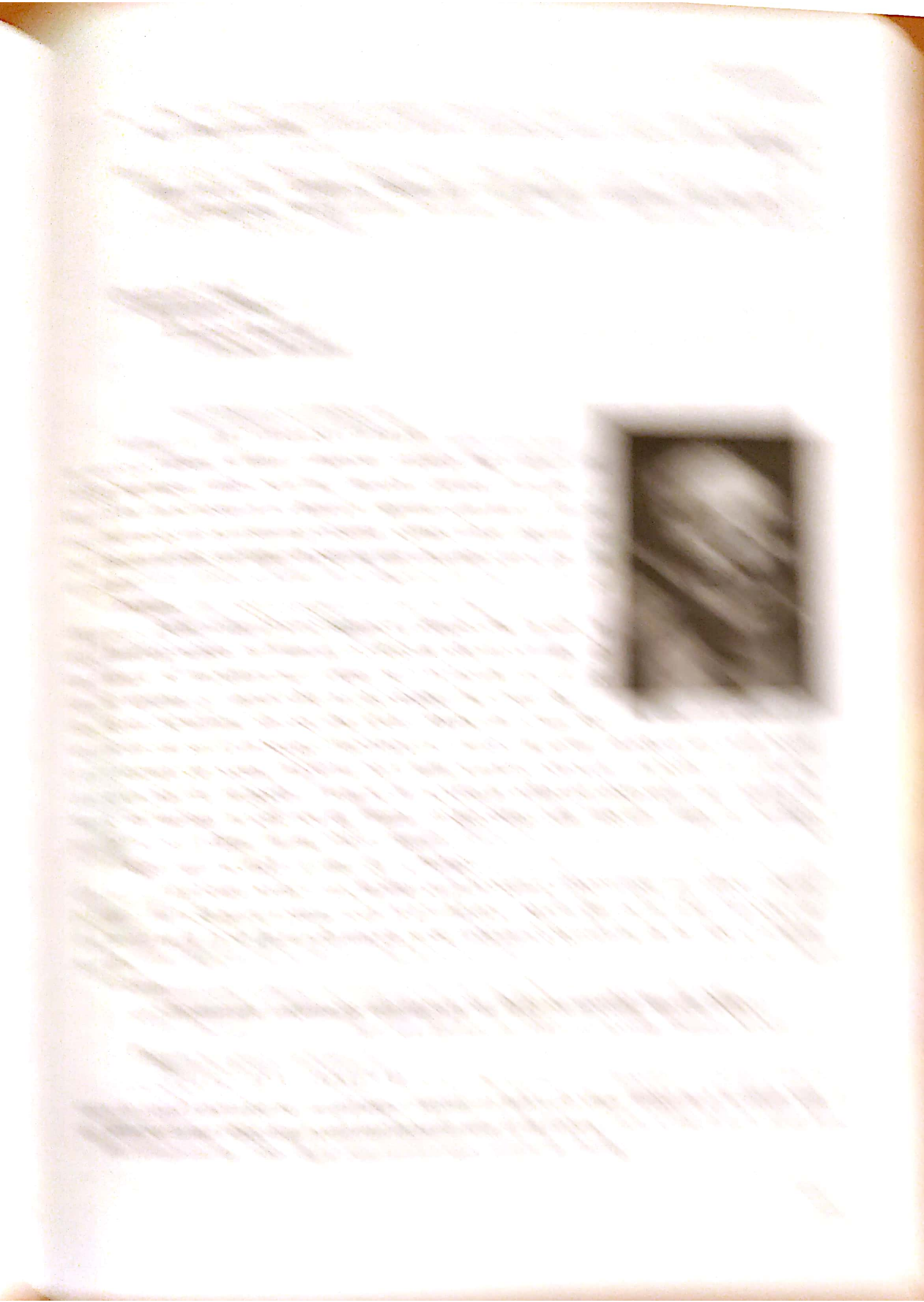
ALEGEREA. Alegerea în iubire este determinată de revelația adâncului latent – „*Există însă situații, momente ale vieții, în care, fără a-și da seama, ființa omenească mărturisește porțiuni întinse din intimitatea sa decisivă, din ceea ce este ea în mod autentic. În alegerea iubitei, bărbatul își revelează fondul esențial, ceea ce și femeia face în alegerea iubitului. Tipul uman pe care-l preferăm în celălalt schițează profilul propriei noastre inimi*". „*Probabil nici nu există decât un singur lucru cu un grad și mai mare de intimitate ca iubirea: cel care s-ar putea numi «sentiment metafizic» sau, dacă vrem, impresia radicală, ultimă, bazală, pe care o avem despre Univers.*"

Frumusețea care atrage coincide rareori cu frumusețea care provoacă îndrăgostirea. „*Indiferentul ar găsi frumusețea în liniile mari ale feței și ale figurii – ceea ce, într-adevăr, obișnuiește a se numi frumusețe. Pentru îndrăgostit, marile linii, arhitectura persoanei iubite pe care o percepe de la distanță, s-au și șters. Dacă e sincer, va da numele de frumusețe unor mici trăsături izolate, depărtate unele de altele: culoarea pupilei, comisura buzelor, timbrul vocii...*" „*A iubi este ceva mai grav și mai semnificativ decât a te entuziasma de liniile unei fețe și de coloritul unui obraz; înseamnă a te pronunța pentru un anumit tip de umanitate anunțat simbolic în detaliile figurii, ale vocii și ale gesticii.* (...) *Iubirea presupune o aderare intimă la un anumit tip de viață umană care ni se pare cel mai bun și pe care-l găsim performant, insinuat în altă ființă.*"

Iubirea este într-adevăr în mod decisiv alegere, dar și modelare: „*Iubirea îi apropie pe indivizi într-o conviețuire atât de strânsă încât nu lasă între ei distanța necesară pentru a percepe modificarea produsă de unul asupra celuilalt. În general, influența femeii este atmosferică și, ca atare, omniprezentă și invizibilă. Nu este chip să o previi și să o eviți. Pătrunde printre interstițiile prudenței și acționează asupra bărbatului iubit asemenea climei asupra plantelor. Modalitățile ei radicale de a simți existența își exercită blând și continuu presiunea asupra trăsăturilor sufletului nostru și sfârșesc prin a-i împărtăși configurația specifică*".

TEME DE LUCRU

- Alcătuiți un scurt eseu în care să comparați poveștile de iubire ale zilelor noastre, întâlnite la discotecă, în filme etc., cu concepția despre iubire a lui Ortega y Gasset.



- Dar, mai întâi, aplecaţi-vă asupra citatelor pe care vi le-am oferit. Merită din plin atenţia voastră.

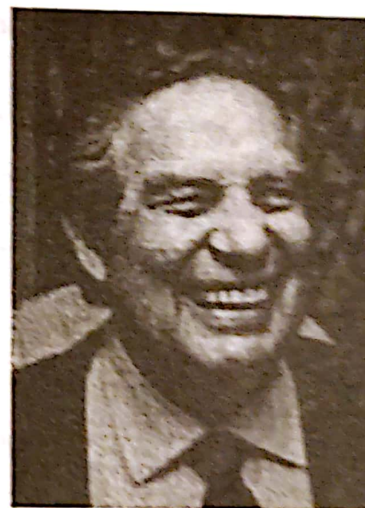
(G. M.)

BIBLIOGRAFIE: Ortega y Gasset, José – *Studii despre iubire*, traducere de Sorin Mărculescu, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1995; Platon – *Banchetul*, în *Dialoguri*, E.L.U., Bucureşti, 1968.

Octavio PAZ

Dubla flacără

AUTORUL ŞI OPERA SA



Alături de marii romancieri şi eseişti latino-americani ai secolului nostru, scriitorul mexican Octavio Paz (1914 – 1998) împlineşte, prin opera lui, formula completă a creaţiei literare ca un act asumat pe deplin. Complexitatea operei este asigurată atât prin apartenenţa la sfera poeziei, cât şi datorită exerciţiului artistic sublimat în perfecţiune din spaţiul prozei şi al eseului.

Debutul din 1933 îi asigură lui Octavio Paz intrarea în literatură ca poet, volumul care cuprinde poemele adunate sub titlul *Lună de pădure* va fi urmat, în 1937, de alte versuri care decantează şi esenţializează experienţa partizanatului cu idealul republican spaniol din timpul Războiului Civil. Reflexiile acestei aventuri de identificare cu o anume cauză sunt reunite în substanţa poetică a volumului care apare în Spania: *Sub umbra senină şi alte poeme*. În acelaşi an, 1937, apare o altă plachetă de poeme, *Nu se va trece*, toate anunţând perioada maturizării scriitoriceşti, contrapunctată de călătoria în Franţa, de experienţa editorială ulterioară, căci reîntors în Mexic va înfiinţa câteva reviste literare foarte cunoscute, precum „Taller", „El hijo pródigo", iar mai târziu, în anii '70 – „Plural".

Activitatea poetică va continua cu publicarea în 1949 a unui alt volum: *Libertatea din cuvinte*, după care proza va da, în alternanţă cu poezia, dimensiunea unui proces creator polifonic. În 1950 apare volumul de proză *Labirintul singurătăţii*, iar în 1956 *Curcubeul şi lira*, urmat după un an de *Perele ulmului* şi de volumul de versuri *Acvilă sau soare? Piatra soarelui*.

Urmează alte volume, de versuri şi proză, în limba spaniolă sau engleză.

Ca o încununare a activităţii sale literare, în 1990 i s-a acordat Premiul Nobel.

PREZENTAREA TEXTULUI

„O EXPLORARE A IUBIRII." Volumul *Dubla flacără. Dragoste şi erotism* este o carte de natură eseistică, rezultatul experienţelor livreşti de o viaţă, scrisă însă în două luni, ale primăverii lui 1993, după cum mărturiseşte autorul în *Prolog*.

Meditaţiile asupra marilor cărţi ale umanităţii, în care dragostea este regină, revin din adâncul unor vremi ale tinereţii marcate de nopţi „*albastre şi electrice*", nopţi petrecute în India, în 1965, când, îndrăgostit, autorul promite să realizeze „*o explorare a iubirii*" într-o „*cărticică despre dragoste*" mereu amânată. Obstacole diferite, obligaţii şi alte proiecte întârziau împlinirea acelui vis. Finalul însă (cartea e scrisă înainte cu cinci ani de a muri) îi oferă posibilitatea regăsirii amintirilor acelor reflexii despre literatură, acum îmbogăţite de experienţa unei vieţi: a Omului şi a Scriitorului, ipostaze inseparabile.

O dovadă a instantaneităţii trăirii şi explorării realităţii – atât din perspectiva omului comun, cât şi din perspectiva celui *ales*: a scriitorului – o constituie mărturisirea lui O. Paz potrivit căreia viaţa este, aşa cum Goethe o considera, *Poezie şi Adevăr*: „*Pentru mine, poezia şi gândirea sunt un sistem de vase comunicante. Izvorul amândurora este viaţa mea – scriu despre ceea ce am trăit şi trăiesc. A trăi înseamnă şi a gândi şi, câteodată, a trece graniţa în care viaţa şi gândirea se contopesc – poezia*".

EROTISM ŞI DRAGOSTE. *Dubla flacără* este titlul care sintetizează şi exprimă în mod explicit perspectiva din care O. Paz tratează tema: dragostea. Aceasta nu este văzută monolitic, ci în „legătură intimă" cu cele două aspecte care îi sunt inferioare: sexualitatea şi erotismul. Toate exemplele pe care le alege din literatura lumii sunt interpretate prin această situare a dragostei în vârful piramidei, fără a uita nuanţările, transgresiile înspre erotism sau lianţii cu nivelul elementarului, al instinctelor mai mult sau mai puţin stăpânite în / prin cuvânt.



Paul Signac. Femeie pieptănându-se

Explicitarea titlului se realizează în mod direct, autorul preferă să traducă metafora flăcării duble apelând la sensul denotativ preluat din *Diccionario de Autoridades*: flacăra este „*partea cea mai subtilă a focului, care se ridică şi se înalţă spre cer în formă de piramidă*". Sensul figurat pe care îl atribuie flăcării se ordonează atât pe dimensiunea ascensionalităţii şi implicit a unui criteriu axiologic, cât şi pe coordonata *coexistenţei / a fiinţării împreună* a acestor manifestări plurale ale umanismului încercat / chinuit în fel şi chip de forţele lui Eros. Aceste întruchipări ale iubirii, fie pătimaş-carnală, fie spiritualizată până la gradul absolut, se actualizează în *unu*, în *persoană*, fiecare om trăieşte plenar şi total transformarea pluralului în unitate, în Timpul ieşit din timp care se numeşte dragoste. „*Focul originar şi primordial, sexualitatea, înalţă flacăra roşie a erotismului, iar aceasta, la rândul ei, susţine şi înalţă altă flacără, albastră şi tremurătoare – cea a dragostei. Erotism şi dragoste – dubla flacără a vieţii.*"

POEZIE ŞI EROTISM. Eseul *Regatele lui Pan* stabileşte diferenţele şi aspectele de legătură între poezie şi erotism. Poezia este definită de O. Paz ca „*erotică verbală*", deoarece limbajul poetic nu are finalitate utilitară (ci doar estetică), „*nu vrea să spună ceva, vrea să fie*", precum erotismul este o „*poetică trupească*", metaforă a sexualităţii, spectacol. Eseistul vizează aspectul dual al fiecărei noţiuni: poezie şi erotism – spaţii în care limbajul depăşeşte nivelul material (sunet / literă şi gest) şi se încarcă de sensuri profunde. Surpriza metaforei se naşte din participarea tuturor simţurilor, „*dar nu se şi termină cu ele. În desfăşurarea lor* (poezia şi erotismul – n.n.) *inventează configuraţii imaginare – poeme şi ceremonii*". Ambele sunt viaţă pe care o condensează în forme care dobândesc propria lor

viață, stiluri, practici, rituri, idei care se schimbă sau persistă – aproape identic de-a lungul timpului – și alcătuiesc ceea ce se numește cultură: *„La origine, erotismul este sex, natură; fiind o creație și având funcții în societate, este cultură“*, *„creație și distrugere“*.

ENCICLOPEDIA DRAGOSTEI. Sex, erotism, dragoste, trei fațete ale vieții, esențiale în dinamica umanității, devin manifestări subversive, scapă adeseori limitărilor impuse de reguli și instituții care merg de la tabuizarea incestului la contractul matrimonial, de la obligativitatea castității la legislația privind bordelurile. Enumerarea polarităților poate continua: eseistul amintește de atitudinile comunităților antice și orientale din perioadele de post și de carnavalurile premergătoare în care, prin descătușări orgiace, plăcerea și abstinența alternau. Una dintre exprimările artistice ale coexistenței acestor tensiuni apare în pictura lui Pieter Bruegel (secolul al XVI-lea): „Carnavalul și postul“.

Dubla forță a lui Eros se regăsește în eseurile lui Paz ca o temă recurentă. Proiecție a imaginarului, Eros este *„solar și nocturn“*, vizibil și invizibil, *„lumină și umbră“*, *„plăcere și moarte“*, pentru că literatura a perceput această temă ca o coordonată esențială a spiritului, reflectare a ritmului dublu care asigură organizarea comunităților: practici erotice religioase, cu caracter colectiv (în tantrismul indian, la daoiștii din China, în gnosticismul mediteranean), bacanalele și saturnaliile greco-latine, dar și penitența și cultul castității la anahoreții din Occident, ca moștenire a platonismului.



Jan Vermeer. Fată citind scrisoarea

Eseistul nu se ambiționează să dea dragostei o definiție unilaterală, reductivă, ci sesizează complexitatea fenomenului în diferite perioade culturale, considerând că istoria dragostei trebuie înțeleasă sub dubla ei manifestare: ca evoluție a *sentimentului*, deci ca „diversitate de forme“ în care *trăirea* se materializează divers în interiorul mai multor mentalități, dar și ca istorie a *conceptului*, a ideii despre dragoste pe care o societate o cristalizează în timp. Astfel mărturiile poetice, confesiunile, chiar ficțiunile romanești de la Sappho, Catul, Properțiu la Shakespeare, Stendhal, Joyce, Proust reprezintă o *„geografie“ a sentimentului* de dragoste surprins în spațiul literar, iar alături de *reflecțiile despre* dragoste cuprinse într-o *„etică, o estetică și o etichetă“* – precum a fost curtoazia, spre exemplu – alcătuiesc ceea ce s-ar numi o *enciclopedie a dragostei*.

Metoda cartografului îi oferă lui O. Paz flexibilitate în traseul analitic, eseistul unifică viziunile poetice sau romanești din literatura universală cu ideile teoretice despre dragoste (platonism, tantrism, curtoazie...) într-un contur, o hartă a sentimentului. Fără a intenționa clasificări, nici limitări prin expunerea monografică a situațiilor / situărilor dragostei în toposuri culturale diferite, autorul exprimă în mod explicit în ce constă metoda sa estetică: surprinderea – prin comparație – a varietăților pe care le figurează pasiunea dragostei, identificarea filiațiilor, a influențelor (filozofiei asupra literaturii, în general, și literaturii arabe asupra literaturii trubadurilor, în particular), dar și relevarea semnificațiilor.

DRAGOSTEA ȘI OCCIDENTUL. În eseul *Eros și Psyche* interpretarea lui O. Paz unifică, prin raportări / relaționări, povestea despre zeul iubirii și muritoarea Psyche (așa

cum apare în relatarea lui Apuleius), cu alte povești în care greșeala, pedeapsa și izbăvirea sunt elemente constitutive ale unei paradigme occidentale dezvoltate în *Faust* – Goethe, în *Tristan și Isolda*, în *Aurélia* – Nerval.

Dincolo de viziunea organică asupra literaturii universale se vădește în textul lui Paz tentația limpezirii, a clarificării lucrurilor în tot acest material de dimensiuni enciclopedice, căci informația traversează spațiul literaturii, al artei și filosofiei, al istoriei religiilor și mentalităților, ajungând chiar în *Ocoluri către o concluzie* la o sinteză pertinentă în ceea ce privește știința și modalitățile de regăsire a dragostei în haosul informațional specific secolului XX: teoria big bang-ului, robotizarea, pericolul anihilării persoanei prin clonare, dar și pericolul dezumanizării din cauza supralicitării inteligenței artificiale.

O. Paz găsește, ca urmare a cunoașterii fidele a literaturii lumii, câteva invariante în imaginarul dragostei construit de spirit în spații și timpuri diverse. Dacă *„în Orient, dragostea a fost concepută în cadrul unei tradiții religioase, nu a fost o gândire autonomă, ci o deviație a unei doctrine sau a alteia. În Occident, în schimb, de la bun început filosofia dragostei a fost concepută și gândită în afara religiei oficiale și, câteodată, împotriva acesteia*". Exemplele sunt grăitoare pentru Occident: Platon, amorul curtean, *Tristan și Isolda*...

Preistoria dragostei occidentale este situată din punct de vedere al spațiului în marile orașe – Alexandria și Roma – și se leagă de numele poeților: Calimah, Catul, Tibul, Properțiu, Ovidiu. Interpretarea eseistului subliniază aspectele esențiale privitoare la schimbările de viziune asupra dragostei, schimbări determinate în antichitate și nu numai de modificări de natură socială, istorică, politică și spirituală: *„În marile orașe apăruse un alt tip de bărbat și de femeie, mai liber și mai stăpân pe sine însuși. Amurgul democrațiilor și apariția monarhiilor puternice au provocat o repliere generală către viața privată. Libertatea politică a cedat locul libertății interioare (...), emergența dragostei e inseparabilă de emergența femeii. Nu există dragoste fără libertatea femeii*". Însă dragostea, deși coordonată permanentă a spiritului, nu este un sentiment monocrom, dimpotrivă, este capricioasă, inventează, surprinde, a fost definită în Renaștere ca joc al hazardului – „Dragostea nu există în sine ca substanță: este accidentul unei substanțe", spune Dante în *Vita Nuova*. Acest accident intervine în viața noastră și ne-o modifică radical, atât la nivel personal, cât și în dimensiunile umanității: *„Dragostea a fost un sentiment constant creator și subversiv*".



Fernand Léger. Femeie la scăldat

SCHIMBAREA VIZIUNII DESPRE TRUP ȘI AMORUL CURTEAN. Modificarea hărții sentimentului s-a produs în timp și / sau în primul rând datorită schimbării de viziune asupra *corpului „care a încetat să mai fie jumătatea inferioară pur animală și pieritoare a ființei umane*", dubletul elementarului, în pereche antonimică superiorității sufletului.

„Revoluția trupului a fost și este un fapt decisiv în dubla istorie a dragostei și a erotismului: ne-a eliberat, dar ne poate și degrada și înjosi."

În dragoste, corpul, prin valorizare și estetizare, se spiritualizează, iar sufletul se corporalizează, devine „palpabil", carnal. Această subtilă transsubstanțiere / transformare

este legată de „aristocrația inimii", adică de curtoazie (*la courtoisie*). Provența dintre secolele al XI-lea și al XII-lea este spațiul în care înflorește această estetică, „*școală a sensibilității și dezinteresului*": „Amorul curtean *se învață, este o știință a simțurilor scăldate în lumina sufletului, o atracție senzuală rafinată de curtoazie*". Filiera este îndepărtată, eticheta amorului curtenesc n-a fost singulară în istoria conceptului despre dragoste: Islamul, lumea arabă, Persia, India și Extremul Orient au cunoscut și ele cultul iubirii sau iubirea ca religie. Pentru Occident, idealizarea corpului femeii este echivalentă cu procesul idealizării dragostei, de cele mai multe ori iubirea se spiritualizează ajungând la „iubirea de iubire" (Denis de Rougemont).

Iubita capătă în limbajul poeților provensali rangul de „stăpână" și „doamnă": „*midons*" („*meus dominus*"), „*domina*". Serviciul dragostei curtenești constă în inversarea rolurilor: amantul devine inferiorul, vasalul iubitei. Trubadurii caută această dragoste ca supunere și acceptare a dominației:

> „*«Serviciul» are mai multe etape: începe cu contemplarea trupului și a chipului iubitei și continuă, conform unui ritual, cu un schimb de semne, cu poeme și întâlniri.*"
>
> „*Nu trebuie să uităm că ritmul amorului curtean era o ficțiune poetică, o regulă de conduită și o idealizare a realității sociale. (...) În cea de-a doua epocă a amorului curtean, care a fost perioada lui de zenit, majoritatea trubadurilor erau poeți profesioniști, iar cântecele lor exprimau nu atât o experiență personală și trăită, cât o doctrină etică și estetică.*"
>
> „*Istoria amorului curtean, cu schimbările și metamorfozele sale, nu este doar istoria artei și literaturii noastre: este istoria sensibilității noastre și a miturilor care au înflăcărat imaginația multora din secolul al XII-lea până în zilele noastre. Istoria civilizației Occidentului.*"



Gino Severini. Dansatoare

De la trubaduri la Chrétien de Troyes este doar un pas; asimilarea modelului curtenesc în Italia din Trecento și Quattrocento s-a produs rapid, însă cu modificări, pentru ca mai târziu Dante să reducă distanța dintre dragoste și creștinism existentă în legile curtoaziei, schimbând „*în mod radical amorul curtean, introducându-l în teologia scolastică*". Beatrice devine astfel figura feminină care din *donna gentilissima* se transformă în salvatoare: Dragoste și milă.

Concluziile autorului se reduc la discutarea celor patru serii antonimice pe care le consideră elementele esențiale în arhetipul dragostei creat de imaginarul secolului al XII-lea, imagini, de altfel, universale în reprezentarea punctuală a dragostei în funcție de epocile culturale. Iată acest „*complex de condiții și calități care disting dragostea de alte pasiuni: atracție / alegere, libertate / supunere, fidelitate / trădare, trup / suflet*".

Printre elementele constitutive ale imaginii dragostei, O. Paz analizează ca fiind simptomatice: exclusivitatea – care asigură acea dragoste unică, făcând pereche cu libertatea –, obstacolul și depășirea lui (interdicțiile de natură socială, politică, religioasă), dominația și supunerea, fatalitatea și libertatea și relația trup / suflet.

DEFINIŢII ALE DRAGOSTEI (fragment din volum)

„Dragostea nu îl leagă pe celălalt, nici nu îl reduce la condiţia de umbră, ci este negare a suveranităţii proprii. Această autonegare are o contrapartidă: acceptarea celuilalt.“

„Dragostea e reprezentată ca un nod; trebuie adăugat că este un nod făcut din două libertăţi legate.“

„Dragostea este libertatea în persoană.“

„Fie că e vorba de dragoste pentru Dumnezeu sau de cea pentru Isolda, dragostea este un mister în care libertatea şi predestinarea se înlănţuie.“

„Dragostea nu e sete de frumuseţe, ci sete de împlinire.“

„Dragostea nu învinge moartea, dar o integrează vieţii. (...) Dragostea e o întoarcere în moarte, la locul de reîntâlnire.“

„Timpul dragostei nu este lung şi nici scurt: este percepţia instantanee a tuturor timpurilor într-unul singur, a tuturor vieţilor într-o clipă. Nu ne scapă de moarte, dar ne face s-o privim drept în faţă.“

„Dragostea nu caută nimic mai presus de ea însăşi, nu caută bunuri şi nici vreo recompensă, nu urmăreşte o finalitate care să o transceandă. E indiferentă la orice fel de transcendenţă: începe şi se sfârşeşte în ea însăşi. Este atracţie pentru un suflet şi un trup; nu o idee, ci o persoană. Iar persoana este unică şi dotată cu libertate; pentru a o poseda, amantul trebuie să-i câştige voinţa. Posesiunea şi dăruirea sunt acte reciproce.“

RENUNŢARE, ACCIDENT, ASPIRAŢIE. Dragostea presupune renunţarea la propria persoană, autonegarea propriei suveranităţi / libertăţi este sinonimă cu decretarea / acceptarea dominaţiei celuilalt. În dragoste, regină este libertatea şi, pentru ca ea să nu fie îngrădită, participarea trebuie să fie reciprocă. Îndrăgostiţii se recunosc, pe rând, în imaginea supusului; proiecţia vasalului este asumată de fiecare persoană în parte, treptat dependenţa devine reciprocă şi atunci ne întrebăm: unde-i libertatea unuia şi a celuilalt? Poate că adevărata libertate nu se dobândeşte decât prin regăsirea jumătăţii, în împlinire, prin perfecţiunea cuplului ca *unu*, cuplul care, prin respect şi reciprocitate, aspiră la unitate. Dragostea nu este până la urmă de celălalt, ci de sine ca regăsire a complementului: „*În dragoste totul e doi şi totul tinde să fie unul*“, aşa cum un vers din e.e. cummings spune: „nu unu-i jumătatea din doi. Ci doi sunt jumătăţile lui unu“.



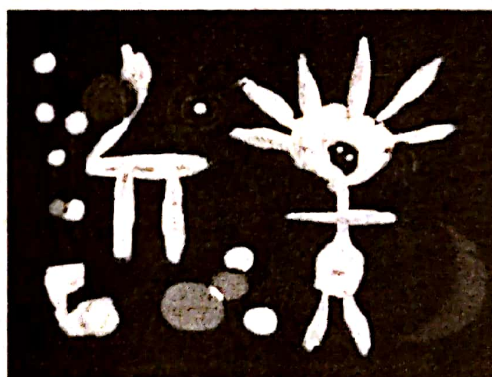
Milles. Dansatoarele

Dragostea este accident sau, altfel spus, apare prin forţe aleatorii ale hazardului sau predestinării, însă va înflori şi se va sfârşi sub imperiul alegerii. Fiecare alegem, în mod inexplicabil, misterios, până la urmă egoist, dacă ne iubim sau nu pe noi înşine, căci iubindu-l

pe celălalt iubim *unitatea*, reîntoarcerea la originile primordiale (a se vedea afirmaţia Diotimei cu privire la Eros, în *Banchetul*, Platon: „se reface veşnic şi reprezintă ceea ce este nemuritor în muritor", căci „dragostea este şi de nemurire"). Împlinirea de sine este imposibilă fără participarea celuilalt (fie Dumnezeu, fie om). Spuneam odată într-o interpretare a versetului „Dacă dragoste nu am, nimic nu sunt" (I, Corinteni, 13) că situarea omului în lume depinde în mod direct de raportarea sa prin dragoste la celălalt, la divinitate şi la sine. Dacă alege salvarea, alege dragostea, care, de la forma narcisiacă (dragoste de sine), se transfigurează prin Eros (dragoste de frumuseţe) în Agapè, în dragostea de Dumnezeu şi în dragostea de iubire care ordonează şi dă sens existenţei (în „Arca", revistă de cultură, nr. 7, 8, 9 (100, 101 – 102) / 1998, Arad, eseul „Dragostea: Eu, lumea şi Dumnezeu", pp. 19 – 26).

Dragostea este aspiraţie spre etern, căutarea nemuririi în prezent – aici şi acum –, în timpul ca faţă a Morţii, sublimat însă în Clipa faustică a unităţii: „*Dragostea nu învinge moartea; este un pariu împotriva timpului şi împotriva accidentelor lui. Prin dragoste întrezărim, în această viaţă, cealaltă viaţă. Nu viaţa veşnică, ci* (...) *vitalitatea pură* (...), *acel* furor *sacru, entuziasmul: recuperarea totalităţii şi descoperirea eului ca un tot înăuntrul Marelui Tot*".

PENTRU O NOUĂ ETICĂ EROTICĂ. După ce supune filtrului analitico-teoretic concepţiile despre dragoste construite de-a lungul timpului, Octavio Paz, totuşi spirit poetic, revine şi afirmă că „*acestea nu sunt nişte construcţii logice, ci expresia unor profunde aspiraţii psihice şi sexuale*". Motivările pe care le aduce acestor sisteme de norme şi idei filozofice despre dragoste sunt de natură interioară, mizând nu pe raţionalitate, ci pe organicitatea cu forţele ascunse ale umanului. Chiar dacă aceste reprezentări sunt preluate din sfera ficţională a literaturii, sunt *imagini despre lume*, deci coerenţa şi sensul lor se hrănesc din *viaţă*.



Miró. Doamna albă

Dragostea şi respectul pentru ea vor fi cele care vor salva omul modern de pericolele actuale. Numai o schimbare în retorica comportamentului în raport cu dragostea va putea oferi soluţia, cuvintele autorului devin profetice în final: „*Nu este un remediu fizic, nu este un vaccin: este o paradigmă, un ideal de viaţă bazat pe libertate şi pe dăruire. Într-o zi se va găsi vaccinul anti-SIDA, dar, dacă nu apare o nouă etică erotică, lipsa noastră de apărare în faţa naturii şi a uriaşelor ei forţe distructive va continua*".

TEME DE LUCRU

- Analizaţi dragostea în funcţie de cele patru serii de termeni în opoziţie detectate de O. Paz.
- Dragoste şi pietate sau Pietatea ca formă a dragostei.
- Caritatea poate fi considerată o formă de dragoste?
- Dragoste şi prietenie. După Aristotel există trei feluri de prietenie: din interes / necesitate, din plăcere, prietenia perfectă, dezinteresată. Discutaţi cele trei ipostaze şi precizaţi care dintre acestea se apropie de dragoste. *(R. M. I.)*

BIBLIOGRAFIE: *Biblia – Epistola I către Corinteni a Sf. Apostol Petru*, cap. 13 integral, Ed. Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1994; Paz, Octavio – *Dubla flacără. Dragoste şi erotism*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1998; Platon – *Banchetul*, în *Dialoguri*, E.L.U., Bucureşti, 1968.

ANEXĂ

Scrisoarea lui EMINESCU din 5/11 august 1879

PREZENTAREA TEXTULUI

„PUNCTE LUCII." Corespondenţa intimă a scriitorilor prezintă interes, oferind date despre om *„par lui-même"*. Sinceritatea, luciditatea, caracteristici ale genului epistolar, amintite de G. Lanson, depind de relaţiile dintre emiţător şi destinatar.

Adevărat roman de dragoste, corespondenţa dintre Mihai Eminescu şi Veronica Micle a intrat deja în legendă, fiind privită în multe cazuri din perspectiva pasională a cititorului.

Mihai Eminescu, spirit reflexiv, nu coresponda cu plăcere, fapt recunoscut de poet într-o scrisoare către Iacob Negruzzi: „Eu pentru a scrie o epistolă trebuie să am o dispoziţiune deosebit de uşoară, nepotrivită oarecum cu caracterul meu, şi o asemenea dispoziţiune nu mi se întâmplă s-o am decât foarte rar". Din cele 66 de scrisori, cât formează corpusul corespondenţei, 48 aparţin Veronicăi Micle, iar 18 poetului. Scrisorile, „puncte lucii", exprimă cele mai fine mişcări sufleteşti ale celor doi îndrăgostiţi, de la clipele de exaltare la reproşuri şi scurte despărţiri.

„PARTEA INTEGRATOARE A TUTUROR GÂNDURILOR MELE." Mihai Eminescu a cunoscut-o pe Veronica Micle în 1872 la Viena. În 4 august 1879 aceasta rămâne văduvă. Dacă primele scrisori sunt ceremonioase, respectând convenienţele sociale, cea din 5/11 august 1879 are tonul diferit, fiind importantă pentru traiectoria zbuciumatei iubiri dintre cei doi. *„Dulcea mea amică"* arată că relaţiile au căpătat o oarecare intimitate, nuanţarea fiind evidentă: *„Veronică – e întâia dată că-ţi scriu pe nume şi cutez a-l pune pe hârtie – nu voi să-ţi spun, dar tu nu ştii, nici poţi şti cât te-am iubit, cât de iubesc. Atât de mult încât mai lesne aş înţelege o lume fără soare decât pe mine fără să nu te iubesc"*. Scrisoarea datează din perioada când sentimentele poetului se îndreptau numai spre Veronica Micle. Rândurile sunt scrise prea aproape de tristul eveniment ca să nu fie sincere, iar compasiunea, cuvintele de mângâiere să nu aibă încă un iz protocolar: *„Tu ştii prea bine că, dacă este cineva care poate apreţui pierderea ce ai suferit-o, acela sunt eu. Trăind într-o poziţie sigură şi respectată, te vezi astăzi, prin acea sigură lovire, espusă unor schimbări neaşteptate, pe care nu le prevezi, pe care o natură sfioasă de femeie, precum e a ta, nici nu le poate prevedea şi, dacă liniştea unui liman al vieţii e adevărata fericire, tu cel puţin,*

de n-ai fost fericită, ai avut o lipsă de suferințe întru cât acestea se nasc din greutățile vieții. Ai avut sprijin pe care-l respectai, precum o știu eu însumi".

Fără a se debarasa de condiția lui de artist, poetul își mărturisește propriile trăiri, interesante pentru profilul moral și pornirile sale temperamentale. Ca orice poet romantic, Eminescu nu crede în fericire: „*Tu știi, dulce și neuitată amică, că sentimentul de care-ți vorbesc nu e nimic banal, nimic care să aibă ceva comun nici cu teoria plăcerii, la care se-nchină mulțimea celor fericiți, nici platitudinile unei tinereți necoapte*". Pentru poet, Veronica era idealul de iubire sublimat în poezie: „*Nici nu știu de ce tu ești parte integritoare a tuturor gândurilor mele, nici mă preocup s-o știu, căci nu mi-ar folosi la nimic, dar este o legătură cu tine neexplicabilă*", sau „*Văzându-te, am știut că tu ești singura ființă în lume care în mod fatal, fără să vrea, fără ca eu să voiesc are să determineeze întreaga mea viață*". În cuvinte pline de farmec, poetul își revarsă pasiunea și „aspirațiile sale afective": „*...tu care, în zâmbete neînsemnate pentru altul pe mine mă îndumnezeiești, totuși am renunțat de mult de la toată și față cu toată fericirea, care pentru mine e una cu persoana ta*". Mărturisirea: „*Tu nu m-ai făcut fericit, și poate că nu sunt nici capabil de-a fi, tu nu m-ai făcut nici atât de nefericit încât să mă nimicesc, dar ceea ce era mai adânc ascuns în sufletul meu privirea ta le-a scos la lumina zilei*", explică atitudinea poetului din celelalte scrisori, pendularea între tandrețe și renunțare. Finalul poartă pecetea unei suferințe întrezărite. Surprindem o caracteristică a eroticii eminesciene, „voluptatea durerii": „*Am înțeles că un om poate avea totul neavând nimic, și nimic având totul*".

În ultimă instanță, corespondența dintre Eminescu și Veronica Micle exprimă atât de natural iubirea dintre un bărbat și o femeie.

[Concept]
[București, 5/11 august 1879]

„Dulcea mea amică,

Tu știi prea bine că, dacă este cineva care poate aprețui pierderea ce ai suferit-o, acela sunt eu. Trăind într-o poziție sigură și respectată, te vezi astăzi, prin acea sigură lovire, expusă unor schimbări neașteptate, pe care nu le prevezi, pe care o natură sfioasă de femeie, precum e a ta, nici nu le poate prevedea și, dacă liniștea unui liman al vieții e adevărata fericire, tu cel puțin, de n-ai fost fericită, ai avut o lipsă de suferințe întru cât acestea se nasc din greutățile vieții. Ai avut sprijin pe care-l respectai, precum o știu eu însumi.

Și, dacă-mi dai voie să vorbesc de mine, de acea dureroasă dar adâncă și întinsă fericire pe care atingerea în treacăt a mânei tale, zâmbetul tău, privirea ta trecătoare au răsfrânt-o asupra unei vieți atât de izolate și lipsite de fericire precum este a mea: totuși eu nu voi uita că acea fericire mi-a fost dată între patru păreți ai tăi, ai lui.

Tu știi, dulce și neuitată amică, că sentimentul de care-ți vorbesc nu e nimic banal, nimic care să aibă ceva comun nici cu teoria plăcerii, la care se-nchină mulțimea celor fericiți, nici platitudinile unei tinereți necoapte. Nici tinerețea, nici frumusețea ta, nici virtuți sufletești, nici grații fizice nu au fost cauza acelei simțiri care a aruncat o umbră adâncă asupra vieții mele întregi. Eu nu cutez să-i dau nume și nu i-am dat nicicând. Adesea există lungi enigme matematice pentru a căror dezlegare îți trebuie o singură cifră cunoscută. Adesea un complex întreg de cauze se dezleagă prin o singură cauză, necunoscută încă.

Astfel, în viaţa mea, ciudată şi azi şi neesplicabilă pentru toţi cunoscuţii mei, nu are nici un înţeles fără tine. Nici nu ştiu de ce tu eşti parte integritoare a tuturor gândurilor mele, nici mă preocup s-o ştiu, căci nu mi-ar folosi la nimic, dar este o legătură cu tine neesplicabilă; de nu între viaţa ta şi a mea, dar desigur între a mea şi tot ce te atinge pe tine, între a mea şi răsuflarea ta pe pământ.

Veronică – e întâia dată că-ţi scriu pe nume şi cutez a-l pune pe hârtie – nu voi să-ţi spun, dar tu nu ştii, nici poţi şti cât te-am iubit, cât te iubesc. Atât de mult încât mai lesne aş înţelege o lume fără soare decât pe mine fără ca să nu te iubesc.

Tu nu m-ai făcut fericit, şi poate că nu sunt nici capabil de-a fi, tu nu m-ai făcut nici atât de nefericit încât să mă nimicesc, dar ceea ce era mai adânc ascuns în sufletul meu privirea ta le-a scos la lumina zilei. Văzându-te, am ştiut că tu eşti singura fiinţă în lume care în mod fatal, fără să vrea ea, fără ca eu să voiesc are să determineze întreaga mea viaţă.

Tu ştii prea bine că nici să te amăgesc nu voi, nici îmi pare bine de pierderea ce-ai suferit-o, şi Dumnezeu ştie de n-aş muri ca s-o fac nefăcută. Tu ştii asemenea că nu fericirea mea o am în vedere şi că doresc toate nefericirile cu putinţă dacă aceasta ar putea fi preţul fericirii tale. Tu ştii dar bine că nu voiesc fericire şi, deşi tu eşti în stare a-mi da – şi numai mie mai mult decât ai tu însăţi, tu care, în zâmbete neînsemnate pentru altul pe mine mă îndumnezeieşti, totuşi am renunţat de mult de la faţă cu toată fericirea, care pentru mine e una cu persoana ta; eu aş putea să mor nedorind alta nimic decât liniştea ta; oricât de adâncă ar fi durerea pentru pierdere, mor neademenit de dulci iluzii. Dumnezeu nu e în cer, nu-i pe pământ; D-zeu e inima noastră. Am înţeles că un om poate avea totul neavând nimic, şi nimic având totul." (BAR, ms 2279, 88r-92r)

TEMĂ DE LUCRU

- Explicaţi mărturisirea poetului din finalul scrisorii şi ilustraţi-o prin exemple din lirica erotică a poetului: „*Am înţeles că un om poate avea totul neavând nimic, şi nimic având totul*". *(S. P. S.)*

BIBLIOGRAFIE: *Când te-am văzut Verena*, ediţie îngrijită de Simona Cioculescu, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1998; Popovici, D. – *Poezia lui Mihai Eminescu*, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1969; Negoiţescu, Ion – *Poezia lui Eminescu*, E.P.L., Bucureşti, 1964.

CONFRUNTĂRI ETICE ŞI CIVICE

Una dintre cele mai vechi dispute în legătură cu rolul literaturii pentru om este legată de întrebarea dacă ea trebuie să producă plăcere şi desfătare sau să educe şi să instruiască. S-a ridicat încă de la începuturi problema dacă literatura este o formă de cunoaştere, dacă ea e o modalitate specifică de aflare a adevărului, dacă ea poate să conţină judecăţi credibile despre realitate. Filosoful grec Platon nu-i acordă poeziei nici o şansă de a ajunge la adevăr şi-i alungă pe poeţi din cetatea sa ideală. Urmaşul său Aristotel salvează prestigiul poeziei, arătând că ea vorbeşte despre „realul posibil", despre ceea ce este universal în natura umană.

În antichitatea romană, Horaţiu creează celebrul principiu utile dulci, *susţinând că poezia trebuie să ofere în acelaşi timp desfătare şi utilitate. Ea încântă prin frumuseţea ei formală, însă prin conţinutul ei ea e un spaţiu al adevărului istoric, social şi moral. Literatura e un mijloc de educaţie nu doar a sensibilităţii, ci şi a conştiinţei. Dacă ar fi să-i dăm crezare lui T.S. Eliot, marele poet şi teoretician englez din prima jumătate a secolului al XIX-lea, literatura a reprezentat multă vreme singurul tip de discurs cu valoare educativă. Ea a condus la formarea conştiinţei etnice, teritoriale, civice şi naţionale a comunităţilor umane. Vechile epopei şi cântece epice au întreţinut prin temele lor ideea de comunitate şi de apartenenţă la o cultură specifică. Până la apariţia ştiinţelor moderne, dincolo de deschiderile pe care le operează filozofia spre problematica binelui şi a răului, educaţia morală a omului a căzut în sarcina poeziei.*

În viziunea lui Aristotel, doar poezia e aceea care-i poate vedea pe oameni mai buni sau mai răi decât în realitate, prin tragedie sau comedie. Însă rolul esenţial al spectacolului dramatic e acela de a purifica sufletul spectatorului de patimi. Este cunoscută teoria catharsis-*ului potrivit căreia efectul psihologic şi gnoseologic al literaturii asupra cititorului sau spectatorului este esenţial pentru îndeplinirea funcţiilor acesteia. Asumându-şi problemele şi destinul unor personaje care se mişcă pe scenă, spectatorul reuşeşte să se rupă de propriile sale probleme contingente şi să pătrundă într-o lume în care acestea dobândesc valori absolute. Esenţială e aici înfruntarea omului cu sine şi puterea renunţării la sine, trecerea de la persoană la fiinţă, de la individual la general-uman.*

Dar literatura în întregul ei e un spaţiu al înfruntării, al confruntării şi al conflictului. Fără tensiune şi conflict ontologic nu ar fi cu putinţă nici tensiunea pur literară a textului epic, liric sau dramatic. Orice text literar presupune o intrigă şi orice text literar comunică în cele din urmă o etică. Există o mulţime de teme ale confruntării: războiul, competiţia, ura, duşmănia, credinţa, convingerile, demnitatea, curajul, depăşirea de sine, dar nu în rare cazuri şi iubirea, prietenia, familia. Tema confruntării e o temă eternă, pentru că viaţa însăşi nu poate fi altfel definită decât prin confruntare. Viul înseamnă polaritate, opoziţie, conflict, depăşirea unei stări iniţiale, metamorfoză. Lumea e tot timpul un spaţiu cu învingători şi învinşi. Omul e acea creatură care trăieşte prin conştiinţa opoziţiei, a victoriei sau a cedării faţă de ceva. Formele opoziţiei sunt însă multiple. Ele aparţin deopotrivă sensibilităţii şi reflecţiei, sufletului şi minţii, conştiinţei individuale şi conştiinţei sociale şi ele antrenează tot timpul relaţii de putere sau problema puterii.

Pentru a lua câteva exemple doar din literatura română, este uşor de înţeles pentru oricine că nuvela Moara cu noroc *de Ioan Slavici aduce în scenă două caractere masculine opuse, pe Lică Sămădăul şi pe Ghiţă, aflate în relaţia puternic – slab, stăpân – slugă, puterea fiind aici un apanaj al unei naturi demonice, malefice. Pe de altă parte, în* Baltagul *lui Sadoveanu, confruntarea dintre Vitoria Lipan şi ucigaşii soţului său scoate în evidenţă puterea iubirii, a încrederii în sine şi a spiritului de dreptate. Apostol Bologa, personajul lui Rebreanu din* Pădurea spânzuraţilor, *e un erou în conflict cu sine şi cu imperativele unei datorii civice străine de sine. El face parte din categoria caracterelor slabe, din galeria literară a învinşilor, iar sfârşitul lui e un element inclus de la început în ecuaţia propriei vieţi. Astfel de personaje sunt prezente în aproape toate literaturile pentru că relaţia stăpân – slugă, spiritul de dreptate şi cedarea în faţa unor forţe exterioare superioare sunt elemente care apar de obicei în subiectele operelor literare. Un învins asemănător cu Apostol Bologa, dar pe o altă scară a istoriei, este personajul principal din romanul* Gluma *al lui Milan Kundera, un altul este eroul lui Augustin Buzura din* Vocile nopţii. *Un învins al vieţii şi al propriei biografii este scriitorul italian Cesare Pavese, autorul tulburătorului volum* Meseria de a trăi.

Tema confruntării etice este în lumea modernă o temă politică. Mai ales în ţările cu regimuri autoritare sau dictatoriale, cum au fost toate ţările lagărului comunist din Europa centrală şi de Est, această temă se confundă cu tema curajului, a libertăţii şi a verticalităţii morale. În condiţiile unei cenzuri ideologice de o deosebită asprime, scriitorii fostelor ţări comuniste europene au încercat să vorbească despre urâţenia şi ororile comunismului în forme metaforice, esopice, scriind, cum se spune, „printre rânduri". La noi, poezia lui Mircea Dinescu sau Dorin Tudoran, tabletele Anei Blandiana şi poezia Ilenei Mălăncioiu, romanele lui Marin Preda, Constantin Ţoiu şi Augustin Buzura au reprezentat forme ale rezistenţei prin cultură. Rezistenţa la îndoctrinare înseamnă şi rezistenţa la compromisul moral şi la pierderea demnităţii. Minima moralia *de Andrei Pleşu este o carte care, în plin regim comunist, propovăduieşte o „etică a intervalului".* Jurnalul fericirii *şi* Dăruind vei dobândi, *cărţile lui N. Steinhardt, un autor care a cunoscut ororile temniţelor şi lagărelor comuniste, vorbesc despre apărarea identităţii, a credinţei în Dumnezeu şi a încrederii în natura umană în condiţiile unei lumi degradate, absurde.*

Dezbaterea etică şi civică, în forme lirice sau narative, dramaturgice (vezi teatrul lui Ibsen, Bertolt Brecht, Giraudoux, Anouilh, Friedrich Dürrenmatt) sau eseistice e o constantă a literaturii, pentru că literatura e şi un spaţiu de explorare a adevărului şi de dezvăluire a lui. Prezentarea acestui adevăr în forme artistice, adeseori indirecte şi metaforice, nu-l face mai puţin grav, mai puţin important, ci îi conferă, dimpotrivă, şi mai multă pregnanţă. Pentru că încă de la începuturile ei literatura e o scenă pe care se joacă destinul uman şi drama libertăţii de a fi. **(Gh. C.)**

Ilustrăm acest capitol cu imagini ale unor locaşuri de cult şi simboluri cultice.

Ioan SLAVICI

Moara cu noroc

PREZENTAREA TEXTULUI*



NOUTATEA NUVELEI. Spre sfârşitul secolului al XIX-lea, într-o vreme când ecourile prozei de senzaţie şi ale traducerilor nu se risipiseră complet, când povestirea lirică presămănătoristă domina aproape exclusiv câmpul literaturii noastre, nuvelele lui Slavici adaugă o dimensiune nouă scrisului românesc, şi anume aceea a realismului obiectiv, eliberat de orice accente sentimentale.

Apărută în volumul *Novele din popor* (1881), nuvela *Moara cu noroc* are o construcţie solidă, riguros structurată, în care formula realistă însoţeşte cu succes analiza psihologică. *Moara cu noroc* ilustra, într-un anume fel, însăşi trecerea de la genul scurt – nuvela fiind destul de bine ilustrată în epocă – la roman, gen ce încă se afla în faza de început.

Această „nuvelă solidă cu subiect de roman", cum a numit-o G. Călinescu, îşi propune să aducă în prim-plan dinamica unei lumi aflate pe punctul de a-şi pierde echilibrul patriarhal, datorită pătrunderii rapide a unor relaţii interumane şi sociale noi, ce prefigurau apariţia neîntârziată a capitalismului. Satul şi târgul provincial capătă – zguduite de noile relaţii ale economiei de piaţă, în care banul devine valoarea supremă la care se raportează totul – o altă configuraţie, stratificarea socială se adânceşte mai mult, iar pe scena lumii apar clase noi care se alătură celei tradiţionale – ţărănimea.

Ioan Slavici dezvăluie această dinamică a societăţii româneşti cu consecinţe însemnate asupra modului ei de existenţă şi asupra psihologiei oamenilor.

Setea de înavuţire, de accedere spre o clasă superioară devine consecinţă a acestor schimbări sociale fundamentale, dar şi a dorinţei, oarecum fireşti, a omului vremii de a scăpa de sărăcie. Este vorba despre un om care nu este încă pregătit să înfrunte lumea capitalului care nu şi-a găsit încă structurile necesare să înlăture impostura şi jaful. Dar *Moara cu noroc* nu aşază sub reflector doar latura socială a acestui univers patriarhal, ci propune o investigaţie serioasă a moralei acestei lumi, în care violenţa şi agresivitatea se află într-un permanent conflict cu dorinţa de păstrare a unui fond moral nepervertit.

Compoziţional, nuvela surprinde şi astăzi prin complexitatea ei şi intuiţia estetică a prozatorului care dispune echilibrat de analiza psihologică şi materia epică. Deşi Titu Maiorescu o găsea „foarte curioasă şi interesantă", iar G. Călinescu „mai puţin compusă şi de aceea trecută cu vederea", *Moara cu noroc* deschide calea spre modernism prin analiza psihologică, calitate considerată atunci drept „o stângăcie" (N. Iorga).

---

* Vezi paragraful consacrat autorului şi operei sale, la p. 94 a acestei lucrări.

STRATURILE TEMATICE. Aşa cum arăta Mircea Zaciu în cartea sa *Ca o imensă scenă, Transilvania*, în nuvelă se pot identifica uşor trei „straturi tematice". Primul, care poate fi considerat şi o „supratemă", deschide fără echivoc nuvela, prin cuvintele bătrânei: *„Omul să fie mulţumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăţia, ci liniştea colibei tale te face fericit"*, fapt ce plasează drama în „spaţiul unei dezbateri morale". Al doilea strat ar fi cel „sociologic", care „vizează procesul dezumanizării prin «chiverniseală» malonestă"; acest strat nu este dominant, aşa cum s-a insistat în interpretările ulterioare. „El rămâne doar pretextul anecdotei tragice." În sfârşit, al treilea strat ar consta în „fascinaţia ideii de forţă, în simbolul puterii, pe care-l reprezintă Lică Sămădăul". El ar fi elementul de referinţă spre care converg celelalte fapte esenţiale ale naraţiunii.

PERSONAJELE PRINCIPALE. Cele două caractere, care se înfruntă pe scena nuvelei, Ghiţă şi Lică Sămădăul, sunt naturi fruste, puternice, firi pasionale şi complexe (mai ales Ghiţă), antrenate într-un conflict ireconciliabil. Ghiţă ilustrează o altă categorie umană, care nu mai este angrenată doar în lupta obţinerii sau păstrării pământului. El nu mai este un ţăran ce-şi cultivă pământul beneficiind de roadele acestuia. El e un meşteşugar care-şi abandonează meseria – neaducătoare de venituri – pentru a-şi încropi o afacere care-l poate smulge din sfera sărăciei în care se află. Pentru el, banul înseamnă demnitate şi posibilitatea de a te simţi, la rândul tău, liber şi stăpân pe propriul destin. Încrezător în puterile sale, Ghiţă, tenace şi întreprinzător – simţindu-se sprijinit de o familie care-l apreciază şi iubeşte –, ignorând piedicile pe care o lume sălbatică i le poate pune în cale, se angajează cu toată fiinţa în lupta pentru a prospera, într-o lume care nu-l acceptă. În scurt timp el va înţelege că nu va putea evita complicitatea cu Lică, deoarece nici o instanţă nu-l putea sprijini în cazul în care va încerca să-l demaşte pe Sămădăul. S-a afirmat adesea, în exces, că Ghiţă cade în patima banului, lăcomie care-l împinge spre fapte reprobabile. Se pare, însă, că singura *„patimă"* a lui Ghiţă este iubirea nemăsurată pentru nevastă şi copii. Acest fapt îl face să amâne mereu plecarea de la han, în speranţa unei întorsături neaşteptate, şi să ignore pericolele iminente.



Orăştie. Catedrala ortodoxă

Lică Sămădăul, „acoperit de tutela complice a unui sistem social determinat istoriceşte", reprezintă „forţa în stare să sfideze legile divine şi umane" (Mircea Zaciu). Stăpânit de porniri primitive, încălcând orice precept moral, Lică Sămădăul acţionează potrivit legilor puterii, dominându-şi convivii prin forţă şi teroare. Asupra celorlalţi dezvoltă o fascinaţie demonică, pecetluindu-le destinul. Ana se află şi ea sub această malefică influenţă, având iluzia că omul puternic, neînfricat, virilul Lică, îi va putea anula nefericirea iscată de un soţ ce şi-a compromis rolul de *„pater familias"*.

Nuvela lui Slavici se aşază pe drept cuvânt în rândul capodoperelor genului, atât prin arta narativă, cât şi prin forţa personajelor şi echilibrul construcţiei.

AUTOPORTRET (fragment din nuvelă)

„– (...) Eu sunt Lică, sămădăul... Multe se zic despre mine, şi dintre multe, multe vor fi adevărate şi multe scornite. Tu vezi un lucru: că umblu ziua-n amiaza mare pe drumul de ţară şi nimeni nu mă opreşte în cale, că mă duc în oraş şi stau de vorbă cu domnii. Voi fi făcut ce voi fi făcut, nu-i vorba, dar am făcut aşa, că orişicine poate să creadă ce-i place, însă nimeni nu ştie nimic. De aceea am să dau seamă despre douăzeci şi trei de turme de porci. M-ai înţeles? Nu doară c-aş putea plăti tot ce se poate perde într-un an, ci pentru că de la mine nimeni nu cutează să fure, ba să-l ferească Dumnezeu pe acela pe care aş crede că-l pot bănui. M-ai înţeles?! Eu voiesc să ştiu totdeauna cine umblă pe drum, cine trece pe la han, cine ce zice şi cine ce face, şi voiesc ca nimeni afară de mine să nu ştie. Cred că ne-am înţeles!?“

PROFANAREA BISERICII (fragment din nuvelă)

„Fără de a se mai gândi, sări din scări, apucă uşa bisericii cu amândouă mâinile şi se izbi în ea, ca să-i rupă zăvorul, să o scoată din ţâţâni, în sfârşit să o spargă.

Uşa se zgâlţâi, încât răsună toată biserica goală, dar ea nu îngădui cu una, cu două, şi trecu timp la mijloc până ce sămădăul izbuti să intre.

Acum era la adăpost.

Ploaia se vărsa şiroaie şi se bătea de acoperământul bisericii; ferestrele mari zăngăneau mereu sub zguduitura trăsnetelor; fulgerele luminau într-una chipurile sfinţilor, ce priveau ţintă cu ochii lor nemişcaţi la omul abătut din cale, care venise să turbure liniştea sfântului locaş.

Lică nu vedea şi nu auzea nimic.

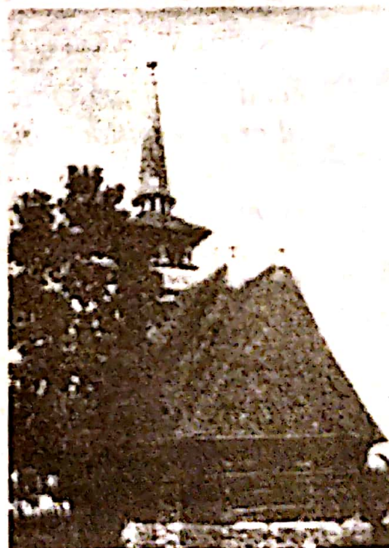
El trecu, ducându-şi calul de căpăstru, spre altar, îşi legă calul de strana de la dreapta, apoi intră să-şi caute în altar ceva, o haină preoţească, vreun stihar, în sfârşit, o acoperitoare, pe care s-o ia peste sine, şi alta, pe care s-o arunce pe cal, căci bietul dobitoc tremura de frig.

El aştepta un fulger, ca să poată vedea cele de prin jurul său.

Erau nişte ţoale pe un cuier la dreapta, era acoperitoarea de pe altar şi erau perdelele mari de la uşa din mijlocul altarului.

El trase, înainte de toate, acoperitoarea de pe altar şi se duse de o aruncă asupra calului plin de spume.

Acum se sâmţea mai tignit şi, întorcându-se iar spre altar, ca să rupă perdeaua de la uşă, el începu să sâmţă mirosul tămâiei şi al făcliilor de ceară ce arseseră peste zi şi parcă-i venea greu de ceea ce voia să facă. Gândurile, care îl părăsiseră din clipa intrării sale în biserică, iar se iviră unul câte unul în mintea lui. Vedea pe Ana, pe Ghiţă, pe Pintea, pe oamenii din sat, vedea, oarecum aşa, cum vezi mai nainte de a dormi, una peste alta, o lume întreagă, şi de câte ori calul îşi bătea copitele în pardoseala de piatră, îl trecea un tremur de îngrijare, căci multe făcuse în viaţa sa, dar cele sfinte încă nu le atinsese.



Beiuş. Biserica de lemn

El apucă perdeaua de un colț și o smânci cu o opintire îndărătnică, ca s-o tragă la sine.

Perdeaua era însă groasă și căptușită cu mătase și nu îngădui.

El o smânci cu îndoită putere.

Perdeaua începu a se destrăma cu un foșnet ascuțit și pătrunzător, și acest sunet era așa de tare, de aspru și de sfâșietor, încât îl răzbea ca un junghi prin creieri până în măduva oaselor și-l făcu să scape din mână perdeaua pe jumătate ruptă și să rămâie cuprins de fiori și împietrit la ușa altarului.

Înspăimântat, el singur nu știa de ce, făcu un pas înapoi și privi trăgându-și capul între umeri, împrejurul său.

Nu era nimeni aici, nici o suflare omenească, nici un ochi să-l vadă, nici un glas care să-l dea pe față, nici o minte care să treacă peste a lui, nimeni și nimic decât tăcerea, mirosul de tămâie și de făclii, sfinții de pe pereți și bătaia din când în când a copitelor de cal în piatra de pardoseală. Era însă un gând care aici trebuia să-i vină oricărui om: că este o putere tainică ce lucrează prin oameni și le luminează mințile, că toate vin de la această putere, pe care nimic nu o covârșește, pentru că ea pune șirul întâmplărilor prin care trece omul. Dumnezeu era acela care-l scăpase de atâtea primejdii, Dumnezeu îi lumina mintea și întuneca pe a celorlalți; cu Dumnezeu n-ar fi voit să se strice.



Austria. Viena. Catedrala Sf. Ștefan

Dar nu! el voia să aibă perdeaua; voia să o taie cu cuțitul, ca să nu mai foșnească în urechi. Însă cuțitul rămăsese în șerpar.

– Șerparul meu! țipă el tare și sfâșietor, încât calul sări sperios la o parte. Șerparul meu! strigă iar, și începu să se pipăie mereu la trup, ca și când i-ar fi arzând cămașa pe el, și să se dea pas cu pas înapoi până ce ieși din altar spre mijlocul bisericii.

Îi era frică, încât îi venea să se arunce pe cal și să meargă și să fugă mereu până ce nu va scăpa de el; însă Dumnezeu e pretutindenea, fiindcă pretutindenea, în tot locul și în toate timpurile soarta omului atârnă de întâmplări ale căror tainică legătură el cu mintea lui mărginită nu poate să o coprindă. Afară tuna, și el se cutremura la fiecare trăsnet; afară fulgera, și fiecare fulger îi trecea ca un fior prin inimă; icoanele sfinților îl priveau, și el stătea împietrit subt ele, căci oriunde s-ar fi dus, el tot acolo rămânea: el își puse mâinile în cap, își rupse în urmă băierile cămășii; îi venea să-și scoată inima din piept, îi venea să se repeadă cu capul în zid, ca să rămâie sfărâmat la treptele altarului.

Dar el nu putea să moară: de nimic nu-i era mai frică decât de moarte; ar fi voit să trăiască mult și lung, cât ține lumea, ca să scape de viața cealaltă, și o hotărâre aspră îi coprinse mintea."

„AŞA LE-A FOST DATA" (fragment din nuvelă)

„Luni pe la prânz focul era stins cu desăvârşire şi zidurile afumate steteau părăsite, privind cu tristeţă la ziua senină şi înveselitoare.

Din toate celelalte nu se alesese decât praful şi cenuşa: grinzi, acoperământ, duşumele, butoaie din pivniţă, toate erau cenuşă, şi numai pe ici, pe colo se mai vedea câte un cărbune stins, iară în fundul gropii, care fusese odinioară pivniţă, nu se mai vedeau decât oasele albe ieşind pe ici pe colo din cenuşa groasă.

Bătrâna şedea cu copiii pe o piatră de lângă cele cinci cruci şi plângea cu lacrămi alinătoare.

– Se vede c-au lăsat ferestrile deschise! zise ea într-un târziu. Simţeam eu că nu are să iasă bine: dar aşa le-a fost data!...

Apoi ea luă copiii şi plecă mai departe."



Alba-Iulia.
Catedrala Reîntregirii

TEME DE LUCRU

- Jocul tensionat dintre Ghiţă şi Lică Sămădăul este prezent pe aproape întreaga desfăşurare a nuvelei. Identificaţi pasajele unde această competiţie capătă accente acute şi explicaţi la ce nivel moral se desfăşoară adversitatea dintre personaje.
- Nuvela are o structură complexă. Menţionaţi pe câte planuri se desfăşoară acţiunea acesteia şi ce pondere are fiecare plan în economia operei.
- Există vreo corespondenţă între portretul fizic al lui Lică Sămădăul creionat de autor şi cel moral?
- Recitiţi scena intrării lui Lică Sămădăul, călare, în biserică, şi încercaţi să explicaţi (surprindeţi) starea psihică a eroului.
- Ce semnificaţie are gândul introspectiv al lui Ghiţă: *„Cine poate să scape de soarta ce-i e scrisă?"*
- Ce semnificaţie au cuvintele bătrânei (soacra lui Ghiţă) din debutul şi finalul nuvelei?
- Cum explicaţi oscilaţia Anei (din final) între Ghiţă şi Lică?
- Cum explicaţi aserţiunea lui G. Călinescu: „*Moara cu Noroc* este o nuvelă solidă cu subiect de roman"?

(I. P.)

BIBLIOGRAFIE: Manolescu, Nicolae – *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980; Popescu, Magdalena – *Slavici*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1977; Zaciu, Mircea – *Ca o imensă scenă, Transilvania*, Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1996.

Liviu REBREANU

Pădurea spânzuraților



AUTORUL ȘI OPERA SA

Cel care este considerat ctitor al romanului românesc modern s-a născut în comuna Târlișiua, județul Cluj, în 27 noiembrie 1885, și a murit la 1 septembrie 1944 la conacul său din Valea Mare, de lângă Pitești. Este fiul unui învățător, fost coleg de școală și prieten cu George Coșbuc. Ajunge un timp ofițer în armata austro-ungară, din care însă demisionează și se consacră definitiv scrisului. Trece munții și începe o colaborare fructuoasă la ziare și reviste ale vremii, precum „Lumina", „Rampa", „Flacăra", „Viața Românească", iar mai târziu va conduce reviste: „Mișcarea literară" (1924 – 1925), „România literară" (1932 – 1934). Primul său volum de nuvele, *Frământări*, apare la Orăștie în 1912 și este urmat de *Golanii* și *Mărturisire* (1916). În timpul ocupației germane termină prima versiune a romanului *Ion*, iar după războiul prim mondial începe să lucreze la *Pădurea spânzuraților*. Romanul *Ion*, apărut în 1920, îi aduce notorietatea literară, mereu întărită de apariția altor opere fundamentale: *Pădurea spânzuraților* (1922), *Adam și Eva* (1925), *Ciuleandra* (1927), *Crăișorul* (1929), *Răscoala* (1932), *Jar* (1934), *Gorila* (1938), *Amândoi* (1940). La configurația impunătoare a personalității creatorului contribuie și celelalte volume de nuvele ale sale, piesele de teatru, articolele pe temeiuri estetice (*Amalgam*, 1943) și, bineînțeles, nenumăratele traduceri ale operei sale în foarte multe limbi străine. Criticul literar Ion Vasile Șerban afirmă că Liviu Rebreanu „aduce în romanul european o lume ce poartă însemnele spațiului românesc".

PREZENTAREA TEXTULUI

CONFLICTUL INTERIOR. Unul dintre cele mai convingătoare puncte de vedere asupra romanului *Pădurea spânzuraților* îl oferă Nicolae Manolescu într-o carte devenită lucrare de referință pentru romanul românesc. Criticul consideră că adevăratul conflict al romanului este acela dintre „nevoia de opțiune personală și neputința de a rezista unor imperative exterioare conștiinței". Personajul este „incapabil a discerne între propriile dorințe și dorințele străine. Crizele lui se datorează descoperirii acestei confuzii". În crizele sale, Apostol Bologa are de fiecare dată „revelația unui fals profund care i-a fundat existența: se aruncă atunci într-o altă soluție de viață care i se pare momentan adevărată, dar care se dovedește ulterior la fel de falsă". Este adevărat că există trei imperative care strivesc în Apostol Bologa libertatea de opțiune (datoria față de stat, ideea națională și credința), în fond, cum criticul însuși subliniază, „un trio represiv". În această situație, drama lui Apostol Bologa constă în faptul că, după ce caută un acord cu „aceste instanțe supraindividuale, descoperă că a fost manipulat" (*Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*). În această situație, personajul caută, mai puțin declarat, soluția unei eliberări,

un liman de statornicie care se va dobândi în ultimă instanţă prin contopirea sa cu întregul, o dată cu înlăturarea limitelor diferenţiatoare (orgoliul individualităţii ori numele).

O ÎNTUNECARE SIMBOLICĂ (fragment din text şi comentariu)

„La vreo treizeci de paşi ajunse din urmă pe Klapka:

– Ei, ţi-a plăcut, filozofule? îi zise căpitanul cu o uşoară imputare în glas.

– Domnule căpitan, pedeapsa... crima... legea, bolborosi Apostol Bologa, speriat de întrebarea căpitanului.

– Da, da... şi totuşi... omul! murmură Klapka întunecat.

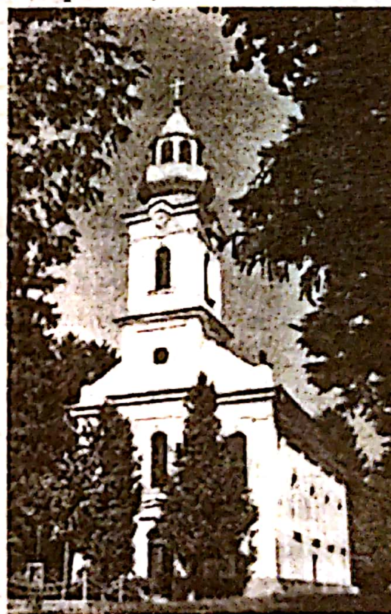
Împrejur întunerecul se înăsprise, încât înţepa ochii. Bologa întoarse capul. Pe câmp, cât pătrundea privirea, siluete negre se mişcau de ici-colo, parcă toţi oamenii s-ar fi prefăcut stafii fără odihnă. Numai spânzurătoarea albea nepăsătoare, împrejmuită de crucile albe din cimitirul militar.

Bologa se cutremură iar. Un frig dureros îi cutreiera inima. Şopti cu teamă:

– Ce întunerec, Doamne, ce întunerec s-a lăsat pe pământ...

Glasul lui şerpui ca un scâncet de bolnav şi se stinse în oftările vântului.“

Fragmentul surprinde convingător momentele în care Apostol Bologa, după ce a încercat un acord cu ideea de stat şi de datorie faţă de acesta, începe să-şi dea seama că în fond „a fost manipulat“. La întrebarea ironică a lui Klapka, personajul invocă disperat şi nesigur *„pedeapsa... crima... legea“*, evident „speriat“ nu atât de întrebarea căpitanului, ci de faptul că descoperă în adâncul său confuzia între *„propriile dorinţe şi dorinţele străine“*. Cu alte cuvinte, în Apostol Bologa se produce o „întunecare“ simbolică, susţinută magistral prin descriere. Întunericul din jur devine violent (*„se înăsprise“*), vizând în primul rând *ochii* (să ne amintim ochii şi privirea lui Svoboda), ca o sugestie că adevărul nu trebuie căutat în realitatea imediată, care se sustrage, de altfel, tot mai mult cunoaşterii. Privirea se loveşte de negrul ca semn al opacului. În contrast cu oamenii (*„siluete negre“*), spânzurătoarea şi crucile, prin albul lor, marchează începutul revelaţiei. Viziunea lui Apostol Bologa propune acum o perspectivă metaforică asupra unei lumi care, în absenţa luminii, se refuză în ultimă instanţă cunoaşterii (*„– Ce întunerec, Doamne, ce întunerec s-a lăsat pe pământ...“*). Acum se declanşează, de fapt, boala lui Apostol, una din succesivele lui boli, starea pe care o are personajul după ce descoperă că „presiunea“ nu este a propriei conştiinţe, ci este exercitată din exterior: *„Glasul lui şerpui ca un scâncet de bolnav şi se stinse în oftările vântului“*.



Biserica din Ţebea

SFÂRŞITUL (fragment din text şi comentariu)

„Apostol se urcă pe scaun şi se lovi cu capul de ştreangul ce atârna de sus. Pălăria i se înfundase pe ochi. O scoase şi o aruncă în groapă. În aceeaşi clipă izbucni un plâns gros, disperat, nestăpânit. «Cine plânge?» se gândi Bologa. Klapka se bătea cu pumnii în piept.

Atunci Apostol fu împresurat de un val de iubire izvorâtă parcă din rărunchii pământului. Ridică ochii spre cerul ţintuit cu puţine stele întârziate. Crestele

munților se desenau pe cer ca un fierăstrău uriaș cu dinții tociți. Drept în față lucea tainic luceafărul, vestind răsăritul soarelui. Apostol își potrivi singur ștreangul cu ochii însetați de lumina răsăritului. Pământul i se smulse de sub picioare. Își simți trupul atârnând ca o povară. Privirile însă îi zburau, nerăbdătoare, spre strălucirea cerească, în vreme ce în urechi i se stingea glasul preotului:

– Primește, Doamne, sufletul robului tău Apostol... Apostol... Apostol..."

Finalul romanului coincide cu ieșirea personajului din acel mecanism al forțelor exterioare ce se manifestă implacabil asupra lui. Pentru prima oară adversitatea din jur este înlocuită cu un „*val de iubire*" care pregătește comunicarea esențială a lui Apostol Bologa cu întregul. Personajul se leapădă acum, cu explicabilă grabă, în primul rând de ceea ce ține de convenție, printr-o aruncare semnificativă a pălăriei în fundul gropii, cu atât mai mult cu cât această pălărie îi acoperă ochii. Eliberați, ochii lui Bologa se îndreaptă spre cerul „*țintuit cu stele întârziate*", fiindcă, oricum, formele realității imediate nu mai contează. Această realitate este acum dematerializată (purificată, de fapt, în spiritul luminii) prin proiectarea ei pe cer, prin oglindirea care asigură, în fond, o prezență unitară a întregului. Chiar dacă mai amintește forța distructivă de odinioară, realitatea este absolut inofensivă, din moment ce munții sunt nu întâmplător comparați cu un fierăstrău uriaș, având însă „*dinții tociți*". Dacă spațiul de jos contează numai ca rezultat al proiectării lui în înălțime, ca reflectare, privirea reține, sus, luceafărul, a cărui prezență primește în finalul romanului semnificații deosebit de profunde în ipostaza lui de „simbol esențial al morții și al renașterii" și, în egală măsură, „un mesager al Soarelui, un intermediar între acesta și oameni" (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*). Moartea înseamnă pentru Apostol Bologa începutul unei metamorfoze. Omul se „esențializează", se reduce la acea dimensiune a ființei care ar putea corespunde luminii și iubirii. În această situație, personajul își simte trupul atârnând „*ca o povară*", iar auzul i se stinge încet, ca unul dintre semnele condiției sale riguroase (univers al simțurilor). În finalul romanului, Apostol Bologa se eliberează de nume, ultimul cerc al condiției pe care o părăsește: preotul rostește de trei ori numele Apostol, uitând de Bologa, ca o sugestie că, de fapt, personajul iese din istorie (numele tatălui, al memorandistului), încadrându-se în niște tipare cu semnificații profunde și grave.



Grecia. Sf. Munte Athos.
Mănăstirea românească Prodromu

TEME DE LUCRU

- Urmăriți motivul privirii în romanul *Pădurea spânzuraților*.
- Comentați fragmentul:

„*Apoi tăcu brusc. Privirea lui se oprise asupra spânzurătoarei, al cărei braț parcă amenința pe oamenii din groapă. Și în aceeași clipă ștreangul prinse a se legăna ușor... Caporalul simți un fior rece și întoarse repede capul. Atunci însă văzu crucile albe, în linii drepte, din cimitirul militar și, buimăcit, făcu stânga*

împrejur, dând iarăşi cu ochii de morminte în cimitirul satului... Fu cuprins de o frică sugrumătoare, ca în faţa unor stafii. Se stăpâni totuşi în curând şi, scuipând cu scârbă, murmură:

Ce viaţă mai e şi asta... Încotro te uiţi, numai moarte şi morminte şi morţi...“

(M. M.)

BIBLIOGRAFIE: Crohmălniceanu, Ovid S. – *Literatura română între cele două războaie mondiale*, E.P.L., Bucureşti, 1967; Manolescu, Nicolae – *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980; Raicu, Lucian – *Liviu Rebreanu*, E.P.L., Bucureşti, 1967.

Augustin BUZURA

Vocile nopţii

AUTORUL ŞI OPERA SA



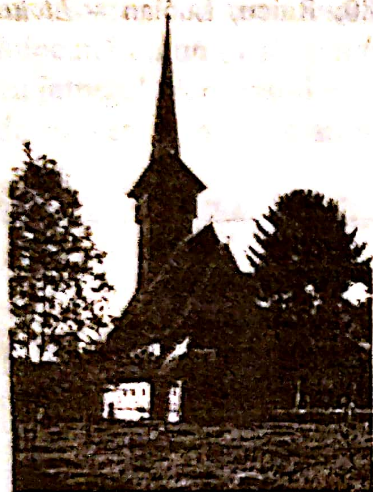
Prozatorul s-a născut la 22 septembrie 1938 în comuna Berinţa, judeţul Maramureş. A absolvit liceul la Baia Mare şi apoi Facultatea de Medicină Generală din Cluj, în 1964, cu specializarea psihiatrie. A debutat în 1960 în revista „Tribuna“, unde va fi un timp şi secretar responsabil de redacţie; editorial, debutează în 1963 cu volumul de povestiri *Capul Bunei Speranţe*, căruia îi va urma *De ce zboară vulturul?* (1966). După experienţa nuvelistică, Augustin Buzura se consacră în totalitate romanului, bucurându-se de o largă apreciere din partea criticii literare şi mai ales a publicului. Vor urma deci *Absenţii* (1970), *Feţele tăcerii* (1974), *Orgolii* (1977), *Vocile nopţii* (1980), *Refugii* (1984), *Drumul cenuşii* (1988), ultimele două volume fiind parte integrantă a unui ciclu intitulat *Zidul morţii*. Prozele sale, notează criticul literar Marian Papahagi, „configurează o problematică, un univers literar şi o suită de modalităţi compoziţionale caracteristice. Romane ale unor cazuri de conştiinţă, aceste cărţi urmăresc în egală măsură şi implicaţiile sociale, istorice şi politice ale devenirii colective“. Creaţiile prozatorului au fost adesea răsplătite cu premii ale Uniunii Scriitorilor (1970; 1974; 1980), consfinţind aprecierea autorului ca un reprezentant de marcă al literaturii noastre postbelice.

Consemnăm şi volumul de publicistică *Bloc-notes* (1981).

PREZENTAREA TEXTULUI

O CARTE DE SUCCES. După ce se impune în contextul literaturii române contemporane cu *Absenţii* (1970), *Feţele tăcerii* (1974) şi mai ales cu *Orgolii* (1977), Augustin Buzura cunoaşte un adevărat succes la publicul cititor cu romanul *Vocile nopţii*. Faptul se datorează, poate, încercării scriitorului de a oglindi societatea românească a deceniului al optulea într-unul dintre cele mai caracteristice medii ale sale, mult cântat în literatura „obsedantului deceniu“; micul şi febrilul centru metalurgic din zona Hunedoarei. Într-o lume ce părea consolată cu puterea comunistă impusă artificial, orăşelul pare „un loc

unde nu se întâmplă nimic", dar micile accidente ale personajelor se vădesc a fi adevărate drame, mai ales atunci când naratorul, Ştefan Pintea, un fost student, se dovedeşte a fi „altfel" decât lumea în care se retrage de bunăvoie. Ironia, sarcasmul, luarea în derâdere a clişeelor propagandei, revelarea unei realităţi de toţi cunoscută şi de puţini oglindită cinstit sunt câteva din motivele pentru care *Vocile nopţii* a cunoscut un adevărat triumf, egalându-l, probabil, în epocă pe cel al romanului *Cel mai iubit dintre pământeni* al lui Marin Preda.



Biserica din Bogdan Vodă

SCRISOARE DIN FABRICĂ. Într-un mediu social limitat între mediocritate şi incultură, Ştefan Pintea, studentul nevoit să renunţe la facultate, priveşte lumea când cu detaşare, când cu îndârjire, niciodată cu ură, convins parcă de faptul că trebuie să reziste nealterat moral într-o lume inconştientă, cu o pătură superpusă dominată de aroganţă şi suficienţă. Luciditatea şi un anume tip de seninătate apropie lumea din *Vocile nopţii* de aceea a lui Caragiale. *„Ce ţi-aş putea spune altceva? o întrebase într-o scrisoare. Cu cât depăşesc planul? Ce gust au vaporii de plumb? Ce dansuri populare am învăţat până m-au dat afară din echipă? Despre viaţa şi opera maistrului meu, care mi-e stăpân, părinte şi educator? Câte şpriţuri am băut? Încărcarea unui cuptor, mai ales în schimbul de noapte, nu te împinge spre filozofie, nici curăţirea injectoarelor, nici zeama de varză cu urme de vită preistorică. Totul este altceva, dar nu ştiu cum să-ţi spun ce s-a întâmplat cu mine, cine sunt, nu mi-aş fi imaginat că pot fi atât de diferit, de slab, dacă vrei, de neînţeles. Oricum, cărţile mă sperie, mi-e frică de ele, însă visul meu cotidian nu este să citesc, ci să dorm."* Aşa îi scrie Pintea iubitei sale din Capitală, când aceasta îi reproşează lipsa de comunicare. Dar nu dezamăgirea şi disperarea îl domină pe erou: vitalitatea, umorul (negru, uneori), detaşarea îi dau forţa de a rezista unui regim autoritar până la absurd.

STUDENTUL ŞI MILIŢIANUL (fragment din roman)

„«Ascultă, i s-a adresat plutonierului care-l împingea încet de la spate, există vreunul dintre voi mai inteligent? Abia am ieşit din schimb, sunt foarte obosit şi n-aş vrea să spun acelaşi lucru de două ori!» Plutonierul îl privea stupefiat: după ce tot drumul tăcuse, nu reacţionase decât monosilabic la întrebările lui, iată, tânărului îi revenise curajul, şi tocmai aici, unde până şi cei mai guralivi îşi controlează cuvintele, par oameni de înţeles! Regreta sincer că locotenentul se purta în general cu mănuşi, era la fel de blând şi cu oamenii cinstiţi şi cu vagabonzii, mult prea manierat după gustul său, or, cu politeţea nu ajungi foarte departe în toate cazurile. «Ai să regreţi tu miştoul ăsta, îi şopti printre dinţi plutonierul, de o să sughiţe şi tanti maică-ta, de la o mie de kilometri!»

«Aveţi voi îndrăzneala să bateţi un om al muncii, puişor? Pe un fruntaş în producţie? se pomeni Pintea întrebându-l cu o neaşteptată siguranţă. Păi, cine vă dă vouă pâine? N-ai citit că e interzisă bătaia chiar şi-n sânul familiei? Păi, ai habar câţi ţin eu în spate, eu ăsta pe care de-abia aştepţi să-l legi? Şase, micimane! Dar eu cred că mult mai mulţi. Confundaţi oamenii, îi sculaţi din somn. Şi tocmai acum? Păi, ţara trăieşte cu mânecile suflecate, produce oţel, pâine, carne, şi voi ce faceţi? Mă scoateţi din ritm, mă obosiţi, mă enervaţi. Nu vă daţi seama că întârziaţi

cu voia construirea noii societăţi? Se poate? Îţi tai raţia, înţelegi? Începând de azi îmi aleg alţii care să mă călărească!» Vorbise patetic, teatral, însă asta nu l-ar fi afectat atât de mult pe plutonier dacă replica lui Pintea n-ar fi stârnit nişte râsete înfundate; cu toate astea, nu se uită înapoi, îi rămânea suficient timp ca, după ce-l va introduce pe Pintea, să discute cu fiecare în parte; nu prea era obişnuit cu râsete în sala de aşteptare. «Nu ţi-e milă de tinereţea dumitale... 'te-n paşti pe mă-ta de vagabond? Ăştia ca tine o sfârşeşte ori la ocnă, ori la ospici, conchise el scuipând dispreţuitor printre dinţi.»"

HAZ DE NECAZ (fragment din roman)

Capacitatea de a face haz de necaz, de a supravieţui prin umor amar caracterizează şi alte personaje: „*«Sigur, vezi însă că mereu se iveşte câte ceva, ca la casa săracului: când ai pâine, n-ai cuţit, când izbuteşti, în sfârşit, să faci rost de ambele, îţi cad dinţii... Nu spun că-mi convine, recunoscu Vişan îndemnat de figura dispreţuitoare a lui Goran, dar îi înţeleg: n-au ce face. Fiecare îşi joacă piesa, aşa că mi-o joc şi eu. În meseria mea sunt mareşal, nu-mi pasă, nimeni nu-mi suflă-n ciorbă, iar în rest, le spun poezia care-i interesează şi-mi văd de-ale mele. Ştiu câteva fraze pe care le recit în toate împrejurările, în final trag lozinca şi angajamentul şi salut, bobor, iar ei se grăbesc să mă felicite!» «Iată un om fericit, râse nervos Stelică.» «Să ştii că n-ai greşit, fusese de părere Vişan. Nu-mi pasă.» «Bine că nu te afectează umilinţa şi toate celelalte, se revoltă Stelică. Eu, plecând de la ideea verificată de practică, nu? că n-am ajuns în comunism, deşi, fie vorba între noi, mi-am cam pierdut răbdarea, am obiceiul tâmpit de a pretinde şi niscai bani pentru munca prestată. E vina mea că ţin să ne deosebim de burghezia care, ştii chestia cu exploatarea, plus-valoarea şi altele. Şi nu eu am spus-o, ci tata Marx. Iar dacă e vorba de conştiinţă, nu mă simt chiar atât de pregătit încât să fiu germenele orânduirii viitoare. Când o să-i văd şi pe cei ce ne îndeamnă şi ne grăbesc de sus, de la înălţimea tribunei, că trag lăturile de mine, că se balonează ca mine la cantină, jur să fac o cerere că renunţ la aceste modalităţi învechite de a primi bani şi de a dispune de timpul meu liber cum cred eu...»*"

AVENTURA ÎN NECUNOSCUT. Faptul că părinţii n-au nici o posibilitate de a-şi reface gospodăria distrusă de inundaţii, lipsa de perspectivă din momentul terminării facultăţii, iubirea, ea însăşi intrată în nişte cunoscute canoane, formaţia intelectuală, toate îl determină pe Ştefan Pintea să se aventureze într-un spaţiu şi-un mediu dacă nu ostile, cel puţin necunoscute. Pentru bani şi pentru a cunoaşte cealaltă faţă a societăţii, el renunţă şi învaţă să lupte cu mijloace pe care, treptat, şi le descoperă. Automatismele unei societăţi care cultivă falsul în toate sectoarele ei sunt exploatate, atunci când viaţa o cere, altminteri, ele sunt sarcastic amendate. Conflictul romanului este acela dintre vitalitatea unor oameni care şi-au păstrat o anume inocenţă adamică şi mecanismele unei realităţi bazate pe fals revelat de chiar rotiţele giganticului său mecanism. Pentru a putea răzbi spre lumină, personajul-narator ascultă


Alaska. Casă indiană de ceremonii

„vocile nopţii" şi încearcă să le decodifice mesajul: vocile, bune sau rele, spun ceva care trebuie să înveţe, să înveţe pe tânărul „condotier", dar şi pe cei care, maturi, au eşuat, dar ar mai putea lupta. Iubirea este absentă din roman, dar e suplinită luminos de solidaritate şi de prietenie.

TEME DE LUCRU

- Încercaţi să surprindeţi stările sufleteşti care determină conţinutul informaţional şi afectiv al scrisorii adresate de Ştefan iubitei sale din Bucureşti.
- Imaginaţi o continuare a dialogului dintre protagonist şi plutonierul care l-a însoţit la sediul miliţiei locale.
- Căutaţi, în texte, forme ale limbajului argotic şi automatisme ale „limbajului de lemn". Încercaţi să le comentaţi valoarea stilistică, la nivelul contextului.
- Identificaţi câteva forme de exprimare a ironiei şi sarcasmului. Precizaţi prin ce se deosebesc modalităţile de exprimare a acestora.
- Căutaţi argumente pentru a defini universul romanului, indiferenţa lui faţă de individul silit la supravieţuire. *(A. N.)*

BIBLIOGRAFIE: *Dicţionarul scriitorilor români, A-C*, coordonatori Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1995; Iorgulescu, Mircea – *Rondul de noapte*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1974; Simion, Eugen – *Scriitori români de azi*, vol. I-IV, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1974 – 1989.

Mircea DINESCU

Crăciun

„În spatele templului e-un coteţ de găini, câţiva saci cu mălai / marmura pentru zeii de ocazie / o tigaie încinsă, / vestalele sporovăiesc în pauză ca dizeozele / fac gargară cu ceai / temătoare de razie / şi-au pus pozele / pe condicuţa pretinsă. // Imperiul suferă pe undeva prin păduri / îl dor barbarii cu limba lor slobodă, / nu-i voie să bei nu-i voie să-njuri / hai pitulează-te-n lobodă. // Isus stă-n pântecul maicii sale, nebun, / ascultă discuri cu Pink Floyd şi plânge, / se-amână desigur spectacolul de Crăciun / magii s-au înscris în ajun / la donatorii de sânge."



AUTORUL ŞI OPERA SA

Mircea Dinescu s-a născut la 11 noiembrie 1950 în Slobozia. A urmat liceul (1965 – 1969) în localitatea natală. Este absolvent al Facultăţii de Ziaristică a Academiei „Ştefan Gheorghiu" din Bucureşti. Un timp (1972 – 1976) este angajat pe un post de portar la Asociaţia Scriitorilor din Bucureşti, apoi redactor la revista „Luceafărul" (1976 – 1982) şi „România literară" (1982 – 1989). În 1989 este dat afară din redacţia revistei, în urma publicării unui interviu antidictatorial în ziarul francez „Libération", şi pus sub supraveghere la domiciliu. După 1989 este, un timp, preşedinte al Uniunii Scriitorilor.

Debutează în 1967 în revista „Luceafărul" cu poezia *Destin de familie.* Debutul editorial, cu volumul *Invocație nimănui* (1971), este distins cu Premiul pentru debut al Uniunii Scriitorilor. Poezia sa este cunoscută și peste hotare prin traduceri în limbi de circulație universală. În iunie 1988, Mircea Dinescu primește premiul festivalului internațional de poezie de la Rotterdam.

Poetul revalorifică structurile vechi care practicau o poezie confesivă și directă. Evoluția liricii lui Mircea Dinescu merge în planul expresiei poetice către accentul denotativ, către observația nudă, obiectivă, către renunțarea în bună parte la convențiile prozodiei clasice. Volumului *Invocație nimănui* îi urmează *Elegii de când eram mai tânăr* (1973), *Proprietarul de poduri* (1976), *La dispoziția dumneavoastră* (1979), *Teroarea bunului simț* (1980), *Democrația naturii* (1981), *Exil pe o boabă de piper* (1983), *Rimbaud negustorul* (1985), *Moartea citește ziarul*, publicat în limba română pentru prima oară în vara anului 1989 la Amsterdam, prin grija lui Sorin Alexandrescu, și la noi în anul 1990.

În acest ultim volum „metafora, această convenție a exprimării învăluite și aluzive, tinde să dispară în favoarea literalității, a exprimării brutale și directe" (Sorin Alexandrescu). Volumul, la vremea apariției sale, a reprezentat „punctul de vârf al angajării civice a poetului, printr-un discurs care, păstrându-și datele fundamentale, aduce poezia în pragul acțiunii" (Ion Pop).

PREZENTAREA TEXTULUI

Poezia aparține volumului *Moartea citește ziarul*, apărut în 1989 la Amsterdam și în 1990 la București, la Editura Cartea Românească.

Ca și volumul în ansamblu, poezia ține de acea retorică a revoltei (mai mult sau mai puțin mascată) pe care Mircea Dinescu a cultivat-o în poeziile sale.

Spirit acid, atât în poezie, cât și în polemicile sale orale sau în pamfletele politice din revista „Academia Cațavencu", Dinescu nu se sfiește să dea glas prin intermediul textului de față unor adevăruri dureroase.

Poezia *Crăciun* este expresia constatării „morții miturilor", în termenii lui Eugen Simion: „Cu ideea morții miturilor în fașă, imaginația lui se dezlănțuie (...)". Acest fenomen este vizibil încă din primul vers: *„În spatele templului e-un coteț de găini, câțiva saci cu mălai / marmura pentru zeii de ocazie*". Se observă în întreg textul o tendință (dacă nu chiar mai mult decât atât) spre demitizare, expresie a existenței într-o lume pentru care sacrul și-a pierdut semnificația, mergând până la derizoriu: „*vestalele sporovăiesc în pauză ca dizeozele / fac gargară cu ceai*".



Germania. Leipzig.
Biserica Sf. Thomas

Dacă la un prim nivel s-ar putea crede că este vorba doar despre o apropiere între sacru și profan, o lectură mai atentă dezvăluie o poezie a strigătului disperat într-o lume în care sacrul și istoria (mitică) nu mai au sens: *„Imperiul suferă pe undeva prin păduri / îl dor barbarii cu limba lor slobodă, / nu-i voie să bei nu-i voie să-njuri / hai pitulează-te-n lobodă*".

Simbolurile lumii moderne par să ia locul vechilor valori fundamentale creștine, acestea din urmă suferind o dureroasă și îngrozitoare resemnificare, asociate fiind cu temele modernității: *„Isus stă-n pântecul maicii sale, nebun, /*

ascultă discuri cu Pink Floyd şi plânge, / se-amână desigur spectacolul de Crăciun / magii s-au înscris în ajun / la donatorii de sânge".

Poezia sparge astfel tăcerea aşternută peste o lume desacralizată, este parcă un strigăt de alarmă în faţa pericolului de a pierde definitiv orice legătură cu valorile transcendente ale lumii.

TEME DE LUCRU

- Analizaţi poezia şi evidenţiaţi modul în care valorile profane se contrapun celor sacre.
- Pe câte planuri este structurată poezia? Care sunt elementele definitorii pentru aceste planuri?
- Analizaţi textul din perspectiva realizării lui stilistice. *(R. L. J.)*

BIBLIOGRAFIE: Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. I-IV, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1974 – 1989; Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel: *Dicţionarul scriitorilor români*, vol. II, Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1995.

Ileana MĂLĂNCIOIU

Ordinea lucrurilor

„Ordinea lucrurilor în camera mea / În ţară, în univers nu se poate / Să-mi fie indiferentă, mi-e frică / De câte ori găsesc ceva răsturnat / Pe masă sau în locul din care-am plecat. // Cine răstoarnă totul în lipsa noastră / Cine vrea să schimbe ordinea peste noapte / Cine împiedică mersul firesc / Al acestei lumi în care eu însămi / Nu mai ştiu ce gândesc? // Azi-noapte mi se părea că e bine / Că trăiesc încă pe acest pământ / Azi am aflat de un nou secret / Îndreptat împotriva naturii / Azi am aflat de un nou decret // Azi am aflat de o nouă bombă / Azi am aflat de o nouă cometă / Azi am aflat că totul a dispărut / Dintr-un mare depozit de alimente / Şi dintr-un creier care s-a vândut."



AUTOAREA ŞI OPERA SA

Născută la 23 ianuarie 1940 în comuna Godeni, judeţul Argeş, Ileana Mălăncioiu e una dintre vocile cele mai grave şi mai profunde ale liricii noastre. Este licenţiată în filozofie a Universităţii Bucureşti, promoţia 1965; în 1975 îşi ia doctoratul cu o teză despre tragic. A debutat cu poezie în revista „Luceafărul", în 1965. Se manifestă deopotrivă în poezie, publicistică, eseistică, traduceri. Vocea ei lirică inconfundabilă este răsplătită cu laurii cuveniţi: volumul *Crini pentru domnişoara mireasă* (1973) va fi încununat cu Premiul „Mihai Eminescu" al Academiei Române, volumele de poezii *Peste zona interzisă* (1979) şi *Urcarea muntelui* (1985) sunt distinse

cu Premiul Uniunii Scriitorilor, ca şi volumul de publicistică *Crimă şi moralitate* (1993); *Linia vieţii* (1982) primeşte Premiul Asociaţiei Scriitorilor din Bucureşti. Opera sa se face cunoscută peste hotare; i-au apărut două ediţii bilingve (franceză şi engleză). În 1995 i-a fost tipărit în Suedia volumul *Skärseldsberget* (*Muntele-purgatoriu*), într-o versiune semnată de Gabriela Melinescu, Agneta Pleijel şi Dan Shafran. Grupaje semnificative din poemele sale au apărut în reviste şi antologii din Elveţia, Italia, Egipt, Franţa, Austria, Irlanda, S.U.A. În peisajul poetic actual se distinge ca o voce lirică de unică şi autentică vibraţie. La 15 ianuarie 1996, în Biserica Uspenia de la Botoşani, i-a fost decernat Marele Premiu Naţional „Mihai Eminescu" pentru întreaga activitate.

PREZENTAREA TEXTULUI

Poezia apare în volumul *Urcarea muntelui*, ed. a II-a, 1992. Singurătatea existenţială, alunecarea în gol, lipsa unei coerenţe a lumii, în fine, o neînţeleasă ordine a lucrurilor guvernează discursul liric al poetei. Vocea se plimbă, în acest poem, pe întreg portativul nedumeririi, marcând, aici, certitudinea: *„Azi-noapte mi se părea că e bine / Că trăiesc încă pe acest pământ"*, dincolo, incertitudinea, stupoarea: *„Azi am aflat de o nouă bombă / Azi am aflat de o nouă cometă (...) Azi am aflat că totul a dispărut"*.



Suedia. Stockholm. Biserica Regală

Nu este indicată nici o cale de salvare şi nici o soluţie. Privirea poetei descoperă uşor inconsistenţa acestei lumi din care neantul pare să muşte adânc.

Ironia ce se insinuează în versuri lasă să se înţeleagă faptul că existenţa şi implicit universul sunt vegheate de farsă.

Întrebările *„Cine răstoarnă totul în lipsa noastră / Cine vrea să schimbe ordinea peste noapte / Cine împiedică mersul firesc / Al acestei lumi în care eu însămi / Nu mai ştiu ce gândesc?"* rămân fără răspuns, căci poezia nu eliberează spiritul, nu-l purifică, ea fiind doar o cutezanţă, o ispăşire, un mod grav de a reflecta asupra lumii.

Poeta pare a-şi imagina o instanţă supremă căreia îi adresează aceste întrebări fără răspuns, iar obsesivul pronume interogativ *„cine"* traduce cu şi mai mare acuitate disperarea de a crede că trăim sub regimul farsei.

Stupoarea, debusolarea, incertitudinea sunt consecinţele unui timp existenţial incert, în care fiinţa umană este fragilă.

Intenţia mărturisită de a înţelege *„ordinea lucrurilor"* din micul univers care este *„camera"* şi până în marele univers este agresată de incertitudinile cotidiene care pătrund în spiritul poetei demontându-i logica cea mai firească.

Probabil că „autorii" nevăzuţi ai farsei care guvernează universul sunt Timpul şi Istoria.

Versurile au accent de confesiune tragică punctată cu interogaţii problematizatoare pe tema vieţii şi a individului care trăieşte „teroarea istoriei".

TEME DE LUCRU

- Ce semnificaţie daţi versurilor: „*...mi-e frică / De câte ori găsesc ceva răsturnat / Pe masă sau în locul din care-am plecat*"?
- Cum explicaţi ironia tonului poetei, de ce natură credeţi că este aceasta?
- De ce credeţi că poeta are obsesia unei ordini a „*lucrurilor*"?
- Realizaţi o dezbatere privind condiţia omului în univers şi societate. *(M. I.)*

BIBLIOGRAFIE: Micu, Dumitru – *Scurtă istorie a literaturii române*, vol. I-III, Ed. Iriana, Bucureşti, 1995; Simion, Eugen – *Scriitori români de azi*, vol. I-IV, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1978 – 1989.

N. STEINHARDT

Jurnalul fericirii



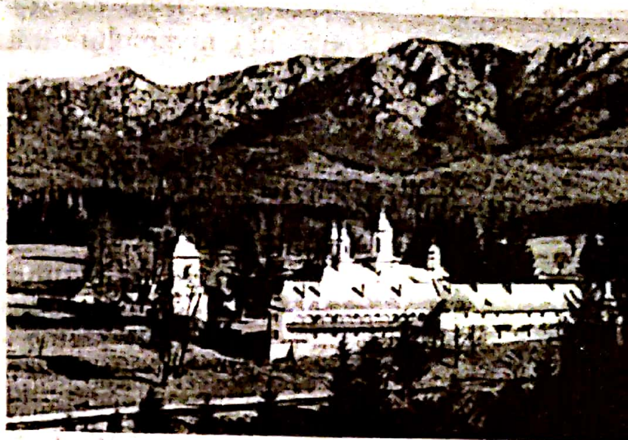
AUTORUL ŞI OPERA SA

Eseist, traducător, memorialist, Nicolae Steinhardt s-a născut la 29 iulie 1912 în Bucureşti. A absolvit Liceul „Spiru Haret", apoi Facultatea de Drept şi Litere în 1934. În 1936 obţine doctoratul în drept constituţional. Studiază în continuare în Franţa şi Anglia. În acest timp colaborează la revistele culturale ale epocii: „Universul literar", „Viaţa Românească" În 1959 este arestat, considerându-se că a făcut parte din grupări ostile regimului la putere („lotul Constantin Noica – C. Pillat"), apoi judecat şi condamnat la treisprezece ani de muncă silnică. Este botezat clandestin în închisoare, în 1960. Este eliberat în 1963. În ultimii ani ai vieţii sale, ani în care a avut parte de o mare popularitate, trăieşte la Mănăstirea Rohia. „Monahul de la Rohia" trece de-a dreapta Domnului în 29 martie 1989. Din creaţia lui Nicolae Steinhardt amintim: *În genul... tinerilor* (1934), *Între viaţă şi cărţi* (1976), *Incertitudini literare* (1980), *Geo Bogza, un poet al Efectelor, Exaltării, Grandiosului, Solemnităţii, Exuberanţei şi Patetismului* (1982), *Critica la persoana întâi* (1983), *Escale în timp şi spaţiu* (1987), *Prin alţii spre sine* (1988). De o preţuire aparte în vremea noastră (şi mai departe) se bucură lucrarea lui Zaharia Sângeorzan *Monahul de la Rohia – răspunde la 365 de întrebări* (1992) şi îndeosebi *Jurnalul fericirii* (1991) şi *Dăruind vei dobândi* (1992).

PREZENTAREA TEXTULUI

UN TESTAMENT LITERAR. „*Jurnalul fericirii* este o carte splendidă, amestec inextricabil de notaţie cotidiană, amintire, confesiune, hermeneutică (la propriu: căci *Biblia* e deseori obiect de interpretare, ca la Varlaam sau Ivireanul), humor, tragedie, istorie, universalitate, metafizică, fiziologie, citate din lecturi şi altele...", scria Nicolae Manolescu la apariţia cărţii (1991), pe care o consideră „o carte de prima mână", o capodoperă.

Se ştia de existenţa acestui jurnal, ferit de Securitate (care reuşise, la un moment dat, să confişte prima variantă), şi nu este întâmplător faptul că, de îndată ce s-a aflat de moartea autorului (29 martie 1989), în chilia monahului de la Rohia şi-au făcut apariţia agenţi care voiau să pună mâna pe el. Cartea devenise un document acuzator şi se voia ştergerea acestei mărturii zguduitoare despre închisorile politice comuniste, toate de tristă faimă (Jilava, Aiud, Gherla ş.a.). Dar autorul ţintise mai sus, nu spre o simplă răfuială cu organele represiunii, fiindcă nu tonului acuzator i-a dat toată puterea, ci confesiunii, forţei iniţiatice a experienţei de viaţă, mersului încet, dar sigur, spre desăvârşirea de sine înfruntând vitregii inimaginabile. Farmecul cărţii vine, aşadar, nu din confruntarea donquijotescă, inegală, cu un sistem represiv, ci din avatarurile fiinţei care îşi dovedeşte superioritatea prin calităţile dispreţuite de opresor: fineţe, cultură, eleganţă, omenie, bunătate, milă, smerenie, răbdare, înţelegere, compasiune pentru ceilalţi. N. Steinhardt a văzut în cartea sa un *testament literar* (cuvinte scrise pe pachetul sigilat, încredinţat unui prieten spre păstrare). Redactat cu mult înainte de 1989, prin anii '70, *Jurnalul fericirii* a cunoscut două variante, a doua fiind o rescriere a variantei confiscate de Securitate.



Mănăstirea Cheia

După 1980, când prima variantă este recuperată, N. Steinhardt procedează la o revizuire a textelor şi reuşeşte să le pună la adăpost înaintea unei noi percheziţii la Rohia.

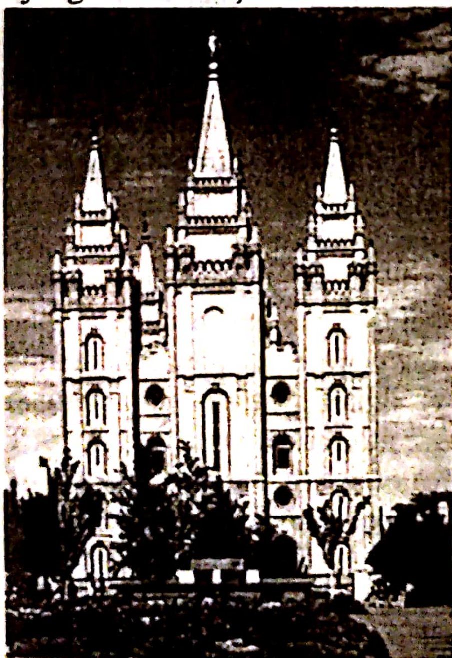
O MĂRTURIE CREŞTINĂ DESPRE CEEA CE S-A ÎNTÂMPLAT ÎN EST. N. Steinhardt nu relatează evenimentele în ordine cronologică, lucru aproape imposibil, deoarece scrie la mulţi ani după ce acestea au avut loc, *„în temeiul unor amintiri proaspete şi vii“*, aşa încât între imaginile din închisori se intercalează amintiri din tinereţe, copilărie şi adolescenţă. Multe pagini se regăsesc în *Dăruind vei dobândi*, constituind aici meditaţii pe teme creştine despre jertfa hristică, libertate, curaj, credinţă, viaţă şi moarte etc. Jurnalul pare un testament şi din această perspectivă, fiindcă, în felul lui Neagoe Basarab (*Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*), transmite sensurile unei experienţe de viaţă exemplare. Puţine cărţi, în secolul nostru, propun o perspectivă creştină asupra existenţei. Este singura *mărturie creştină* mai amplă din literatura Europei despre ceea ce s-a întâmplat în Est. Autorul nu recurge nici la parabolă, nici la reportaj ori pamflet, ci aduce în atenţia cititorului atmosfera de teroare în care fiinţa găseşte soluţia credinţei pentru a supravieţui şi a-şi păstra nealterate calităţile. Mărturia lui N. Steinhardt pare a unui convertit din primele veacuri creştine, care tocmai în vremea prigoanei găseşte calea unirii cu Hristos, atât de fortificat încât ajunge la seninătatea, curajul, hotărârea de a-L mărturisi pe Hristos, orice sacrificiu i-ar cere aceasta. Însăşi mărturisirea adevărului prin jurnal îl expune, cum s-a văzut, prigoanei. Căci, mărturisindu-L pe Hristos în vremuri atee, se afirmă adevărul lui Hristos, domn al vieţii celei adevărate, spre triumf împotriva celor care şi-au făcut din opresiune, crimă, înjosirea fiinţei un program.

SOLUŢIA CREDINŢEI. Cartea poate fi citită pe diferite niveluri, tocmai de aceea răspunde unor gusturi foarte diferite. Teologie, literatură, filozofie, cultură – iată cele patru

puncte cardinale după care se orientează sensibilitatea autorului, având în permanenţă ca punct de raportare, centru al Universului, fiinţa divino-umană a Mântuitorului. *„Credinţa ne ajută, ne întăreşte, ne înalţă, ne bucură, dar nu ţine locul însuşirilor şi calităţilor omeneşti*“, spune N. Steinhardt referindu-se, desigur, la acele calităţi care vin din lucrarea voinţei proprii, în deplina libertate a credinţei, ca o înmulţire a talanţilor daţi fiecăruia prin aducerea la viaţă. Situând în deschiderea cărţii versetul *„Cred, Doamne, ajută necredinţei mele*“ (*Marcu*, 9,24), explicat pertinent într-una din secvenţele celeilalte cărţi, *Dăruind vei dobândi*, autorul sugerează, smerit, că minunile Mântuitorului, pe care le-a întrezărit prin propria experienţă, sunt departe de ceea ce este plinătatea minunilor lui Dumnezeu hărăzite sfinţilor, celor bineplăcuţi Lui. Soluţia credinţei, menţionată în *Testamentul politic*, în secvenţa de început semnată cu un pseudonim (Nicolae Niculescu), nu reprezintă o alegere din atâtea altele posibile, ci o descoperire integratoare, o adevărată revelaţie ce le include pe toate celelalte. Prin ea, se dovedeşte încă o dată superioritatea ontologică a creştinismului, dar, precizează imediat N. Steinhardt, soluţia credinţei nu este dată oricui, pentru că apare ca rod al harului (*„consecinţă a haosului prin esenţă selectiv*“). Cărţile unor autori ca Aleksandr Isaevici Soljeniţîn sau Alexandru Zinoviev, acţiunile lui Winston Churchill sau Vladimir Bukovski oferă trei soluţii *„strict lumeşti*“, cu *„caracter practic*“, *„accesibile orişicui*“, dar există a patra, mai presus de toate:

> *„Pentru a ieşi dintr-un univers concentraţionar – şi nu e neapărat nevoie să fie un lagăr, o temniţă ori o altă formă de încarcerare; teoria se aplică oricărui tip de produs al totalitarismului – există soluţia (mistică) a credinţei. Despre aceasta va fi vorba în cele ce urmează...*“

DE CE *„JURNALUL FERICIRII*“? Titlul cărţii a deconcertat şi deconcertează, desigur. Se descriu scene atroce: bătăi, umilinţe de tot felul, opresiune, încarcerări, crime, delaţiuni etc. Şi totuşi, N. Steinhardt îşi intitulează cartea *Jurnalul fericirii*. Este jurnalul fericirii de a ajunge la cunoaşterea tuturor celor nouă fericiri, nouă chei ale vieţuirii care deschid uşa Împărăţiei Cerurilor, expuse de Mântuitorul nostru Iisus Hristos în Predica de pe Munte (*Matei*, 5, 3-11): „Fericiţi cei săraci cu duhul, că a lor este Împărăţia Cerurilor. Fericiţi cei ce plâng, că aceia se vor mângâia. Fericiţi cei blânzi, că aceia vor moşteni pământul. Fericiţi cei ce flămânzesc şi însetează de dreptate, că aceia se vor sătura. Fericiţi cei milostivi, că aceia se vor milui. Fericiţi cei curaţi cu inima, că aceia vor vedea pe Dumnezeu. Fericiţi făcătorii de pace, că aceia fiii lui Dumnezeu se vor chema. Fericiţi cei prigoniţi pentru dreptate, că a lor este Împărăţia Cerurilor. Fericiţi veţi fi când din pricina Mea vă vor ocărî şi vă vor prigoni şi minţind vor zice tot cuvântul rău împotriva voastră“.



S.U.A. Utah. Salt Lake City. Templul Mormon

În aceste fericiri se va fi recunoscut prigonitul *pentru dreptate*, cel smerit, cel blând, cel milostiv, cel curat cu inima, care a cântat pacea, cel ocărât...

BOTEZ ÎN ÎNCHISOARE. *Jurnalul fericirii* nu urmează totuşi un „scenariu“, pentru că ar fi o demonstraţie

plicticoasă, moralizatoare. Urmărim naşterea fiinţei celei secrete, orientată spre Dumnezeu, care capătă pecetea Duhului Sfânt prin taina mângâierii, după ce se îmbracă în lumina Botezului. Momentul e unul dintre cele mai emoţionante şi exprimă dostoievskian distanţa dintre măreţia evenimentului şi mizerabilitatea contextului. După ce părintele Mina Dobzeu, un duhovnic iscusit, l-a pregătit pe catehumen, are loc botezul:

„*Catehizarea a luat sfârşit. Botezul, hotărât pentru ziua de* cincisprezece [martie 1960, n.n., O.M.], *are loc aşa cum stabilisem. Părintele Mina alege momentul pe care-l socoteşte cel mai potrivit: la întoarcerea «de la aer», când caraliii sunt mai ocupaţi, când agitaţia e maximă. Trebuie să lucrăm repede şi să acţionăm clandestin în văzul tuturor (...) (Lucru uşor, deoarece m-a ros bocancul şi am o umflătură purulentă pe laba piciorului drept. La infirmerie n-am izbutit să fiu dus cu toate că mă prezint în fiecare dimineaţă la raport. Doctorii Răileanu şi Al.-G. mă tratează aplicându-mi pe «bubă» un ştergar muiat în apa viermănoasă din ciubăr.*

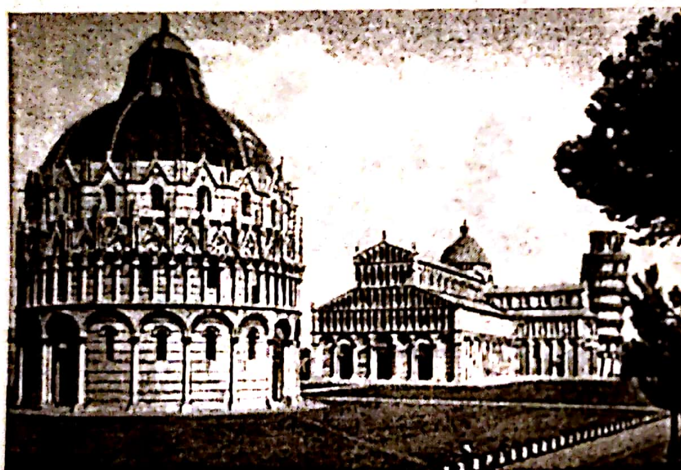


Japonia. Kyoto. Templul Kinkakuji. Pavilionul de aur

Cu o zi înainte un plutonier mi-a spus că «nici mort» nu mă duce la medicul oficial. Căile Domnului, ocolite.) (...) Când puhoiul de oameni se întoarce cu zgomot mare, ducând în rând de câte doi balia, ciubărul, tineta şi un «rezervor» cu apă, părintele Mina, fără a-şi scoate mantaua, dă buzna la singura căniţă din cameră – e o căniţă roşie, cu smalţ, năclăită şi respingătoare – şi o umple cu apă viermănoasă proaspăt adusă în «rezervorul» purtat de el şi de un alt deţinut. (...) Doi dintre deţinuţi, complici, trec în dreptul vizetei, s-o astupe. S-ar putea în orice clipă să vină gardianul să se uite, dar acum când celulele, pe rând, sunt scoase la plimbare ori aduse înapoi, e puţin probabil. La repezeală – dar cu acea iscusinţă preoţească unde iuţeala nu stânjeneşte dicţia desluşită – părintele Mina rosteşte cuvintele trebuincioase, mă însemnă cu semnul crucii, îmi toarnă pe cap şi pe umeri tot

conținutul ibricului (cănița e un fel de ibric bont) și mă botează în numele Tatălui și al Fiului și al Sfântului Duh. De spovedit, m-am spovedit sumar: botezul șterge toate păcatele. Mă nasc din nou, din apă viermănoasă și din duh rapid."

UMILINȚĂ ȘI CREDINȚĂ. Ne-am aștepta ca autorul să tune și să fulgere împotriva unui regim politic ce a creat asemenea situații. Totuși, nu o face, lăsând faptele să vorbească. Sunt nenumărate *scene*, momente apăsătoare determinate de atmosfera carcerală. Iată o imagine a verii la închisoarea Jilava: „*E cald și-n camera ticsită, unde cerul pătrunde numai pe un colțișor de fereastră, e o zăpușeală grea. Mă chinuiește setea. Apa e viermănoasă și mă feresc s-o beau nu numai pentru că e oribilă, ci și de teama de a nu da în diaree, boala mea cronică. Diareea într-o celulă e păcatul capital. Spre seară zăpușeala devine concretă, apasă, turtește, ca și cum s-ar fi întreit presiunea atmosferică ori s-ar fi dublat gravitația*". Umilințele de toate felurile întâmpină o rezistență *incredibilă prin puterea credinței*, care contracarează încercările de disoluție a personalității. Notația din finalul jurnalului are valoare de testament:



Italia. Pisa. Baptisteriul, Domul și Turnul înclinat

„*Numai creștin fiind mă vizitează – în pofida oricărei rațiuni – fericirea, ciudat ghelir. Numai datorită creștinismului nu umblu – crispat, jignit, pe străzile diurne, nocturne ale orașului – spațiu proustian descompus de timp – și nu ajung să fiu și eu – cum spune François Mauriac în* Destine *– unul din acele cadavre pe care le poartă, vii, apa curgătoare a vieții și să nu mă număr printre cei ce încă n-au înțeles –* Fapte, *20,35 – că mai fericit este a da decât a lua.*"

TREI SOLUȚII – TESTAMENT POLITIC (fragmente din text)

„Soluția întâi: a lui Soljenițîn

În Primul cerc, *Aleksandr Isaevici o menționează pe scurt, revenind asupră-i în volumul I al* Arhipelagului Gulag.

Ea constă, pentru orișicine pășește peste pragul Securității sau altui organ analog de anchetă, în a-și spune cu hotărâre: în clipa aceasta chiar mor. Îi este permis a-și vorbi consolându-se: păcat de tinerețele ori vai de bătrânețele mele, de nevasta mea, de copiii mei, de mine, de talentul ori de bunurile ori de puterea mea, de iubita mea, de vinurile pe care n-am să le mai beau, de cărțile pe care n-am să le mai citesc, de plimbările pe care n-am să le mai fac, de muzica pe care n-am s-o mai ascult etc. etc. etc. Dar ceva e sigur și ireparabil: de-acum încolo sunt un om mort.

Dacă așa gândește, neșovăitor, insul e salvat. Nu i se mai poate face nimic. De vreme ce se consideră mort nimic nu-l mai sperie, îmbrobodi, atrage, ațâța. Nu mai poate fi amorsat. Nu mai are – fiindcă nu mai speră, fiindcă a ieșit din lume – după ce jindui, ce păstra sau redobândi, pe ce își vinde sufletul, liniștea, onoarea. Nu mai există moneta în care să-i poată fi achitat prețul trădării.

Se cere însă, fireşte, ca hotărârea să fie fermă, definitivă. (...)

Soluţia a doua: a lui Alexandru Zinoviev

Este cea găsită de unul din personajele cărţii Înălţimile găunoase. *Personajul e un om tânăr, prezentat sub porecla alegorică Zurbagiul. Soluţia stă în totala inadaptare în sistem. Zurbagiul nu are domiciliu stabil, nu are acte în regulă, nu e în câmpul muncii; e un vagabond, e un parazit, e un coate-goale şi o haimana. Trăieşte de azi pe mâine, din ce i se dă, din ce pică, din te miri ce. E îmbrăcat în zdrenţe. Munceşte pe apucate, uneori, când şi dacă i se iveşte prilejul. Îşi petrece mai toată vremea în puşcării ori lagăre de muncă, doarme pe unde apucă. Hoinăreşte. Pentru nimic în lume nu intră în sistem, nici măcar în cea mai neînsemnată, mai păcătoasă, mai neangajantă slujbă.* (...) *NU, Zurbagiul s-a proiectat (în stil existenţialist) o dată pentru totdeauna câine de pripas, capră râioasă, călugăr budist cerşetor, smintit, nebun pentru (întru) libertate.*

Un asemenea om, aflat în marginea societăţii, e şi el imun: nici asupra lui nu au de unde exercita presiuni, nu au ce-i lua, nu au ce-i oferi. Îl pot oricând închide, hărţui, dispreţui, batjocori: dar le scapă.

Şi-i slobod la gură, vorbeşte de istov, dă glas celor mai primejdioase anecdote, nu ştie ce-i respectul, toate le ia de sus, spune ce-i trece prin minte, rosteşte adevăruri pe care ceilalţi nu-şi pot îngădui să le şoptească. (...)

E liber, liber, liber.

Soluţia a treia: a lui Winston Churchill şi Vladimir Bukovski

Ea se rezumă: în prezenţa tiraniei, asupririi, mizeriei, nenorocirilor, urgiei, năpastelor, primejdiilor nu numai că nu te dai bătut, ci dimpotrivă scoţi din ele pofta nebună de a trăi şi a lupta.

În martie 1939, Churchill îi spune Marthei Bibescu: «Va fi război. Praf şi pulbere se va alege din imperiul britanic. Moartea ne pândeşte pe toţi. Iar eu simt că întineresc cu douăzeci de ani». (...)

Eşti asaltat din toate părţile, cu forţe infinit mai tari ca ale tale: lupţi. Te înfrâng: le sfidezi. Eşti pierdut: ataci. (Aşa vorbea Churchill în 1940). Râzi, îţi ascuţi dinţii şi cuţitul, întinereşti. Te furnică fericirea, nespusa fericire de a lovi şi tu, fie chiar infinit mai puţin. Nu numai că nu deznădăjduieşti, că nu te declari învins şi răpus, dar şi guşti din plin bucuria rezistenţei, a împotrivirii şi încerci o senzaţie de năvalnică, dementă voioşie.

Soluţia aceasta, fireşte, presupune o tărie de caracter excepţională, o concepţie militară a vieţii, o voinţă de oţel înnobilat şi o sănătate spirituală adamantină. E probabil că presupune şi un duh sportiv: să-ţi placă bătălia în sine – încăierarea – mai mult decât succesul. (...)

Cu soluţia lui Churchill se identifică şi soluţia lui Vladimir Bukovski. Bukovski povesteşte că atunci când a primit prima convocare la sediul KGB n-a putut închide un ochi toată noaptea. Firesc lucru, îşi va spune cititorul cărţii sale de amintiri, cum nu se poate mai firesc; nesiguranţa, frica, emoţia. Dar Bukovski urmează: «N-am mai putut dormi de nerăbdare. Abia aşteptam să se facă ziuă, să fiu în faţa lor, să le spun tot ce cred eu despre ei şi să intru în ei ca un tanc. Fericire mai mare nu-mi puteam închipui». (...)

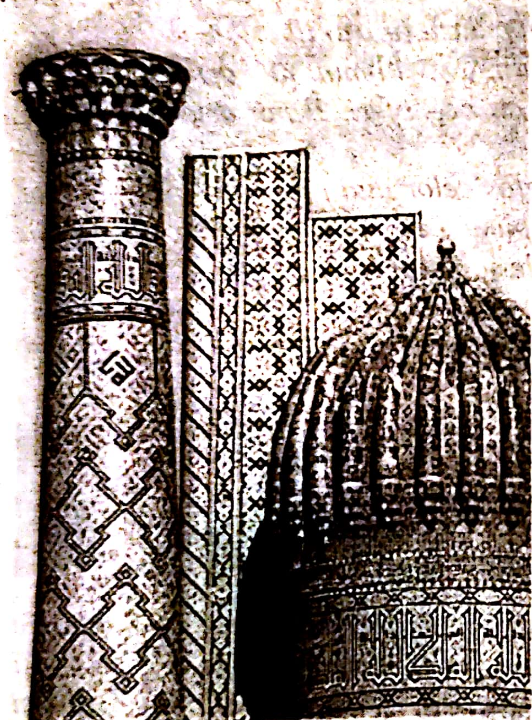
Cuvinte mai extraordinare nu cred să se fi pronunţat ori scris vreodată în lume. (...)

Concluzie

Tustrele soluții sunt certe și fără greș.

Altele pentru a ieși dintr-o situație-limită, dintr-un univers concentraționar, din mrejele unui proces kafkian, dintr-un joc de tip domino, labirint sau cameră de anchetă, din teamă și panică, din orice cursă de șoareci, din orice coșmar fenomenal nu știu să existe. Numai acestea trei. Însă oricare din ele e bună, suficientă și izbăvitoare.

Luați aminte: Soljenițîn, Zinoviev, Churchill, Bukovski. Moartea consimțită, asumată, anticipată, provocată; nepăsarea și obrăznicia; vitejia însoțită de o veselie turbată. Liberi sunteți să alegeți. Dar se cuvine să vă dați seama că – lumește, omenește vorbind – altă cale de a înfrunta cercul de fier – care-i în bună parte și de cretă (vezi Starea de asediu *a lui Camus: temeiul dictaturii e o fantasmă: frica) – e foarte îndoielnic să găsiți.*



Uzbekistan. Samarkand.
Medreseea Șir-Dor. Cupola

Veți protesta, poate, considerând că soluțiile subînțeleg o formă de viață echivalentă cu moartea, ori mai rea ca moartea ori implicând riscul morții fizice în orice clipă. Asta așa este. Vă mirați? Pentru că nu l-ați citit pe Igor Safarevici, pentru că încă nu ați aflat că totalitarismul nu e atât închegarea unei teorii economice, biologice ori sociale cât mai ales manifestarea unei atracții pentru moarte. Iar secretul celor care nu se pot încadra în hăul totalitar e simplu: ei iubesc viața, nu moartea.

Moartea însă, cine, Singur, a învins-o? Cel ce cu moartea o a călcat.

Nicolae Niculescu"

PENTRU A ÎNȚELEGE ESENȚA REGIMULUI COMUNIST (fragment din text)

„Cine vrea să înțeleagă ceva din esențele regimului care ne găzduiește aici trebuie să facă apel la patru oameni de seamă – patru, ca The three just men of Cordova *ai lui Edgar Wallace și* Cei trei mușchetari *ai lui Alexandre Dumas.*

Ei sunt:

Andersen *cu povestea lui despre regele gol. Toată lumea vede, știe că regele e gol, dar nimeni n-o poate spune. Nimeni nu poate spune că doi plus doi fac patru. Cu încetul lumea se obișnuiește, se resemnează – și-i devine cu totul indiferent dacă e sau nu e gol. Cât despre copilul care în povestirea lui Andersen strigă adevărul, în comunism el e cel mai condiționat, prudent și grijuliu să nu vorbească ce nu trebuie.*

Jules Verne *și romanul rachetei lansată spre lună. Racheta nu ajunge până la țintă și se transformă în satelit al ei.*

Fantezia lui Jules Verne exprimă tragedia comunismului: pornind de la ideea că scopul scuză mijloacele, uită pe drum de scop și preface mijloacele teroriste (menite a fi temporare) în scop și instituție.

Koestler *a pus problema în* Întunecimea la amiază, *iar* Victimele datoriei *de Eugen Ionescu prin scena finală (avalez, mastiquez...) redă cu formidabil simţ dramatic tragedia: toţi stau în jurul mesei rotunde – agenţi, suspecţi, binefăcători, complici – şi-şi aruncă unii altora bucăţile de pâine, se chinuiesc fără a mai şti de ce, habar nemaiavând de scop. Cercul e perfect, egalitatea e neştirbită, hora se învârteşte demenţial la nesfârşit.*

Joc şi eu; strig: mestecă, înghite, mestecă..., din ce în ce mai tare şi mai repede – ca în Boleroul *lui Ravel văzut de Toscanini. Şi impresionez. Teatrul acesta improvizat, cu un singur actor în lipsă de altul şi cu o piesă inedită, îi distrează pe colegii mei.*

Rostoţev, *marele istoric al antichităţii, explică decadenţa imperiului roman în secolul al III-lea prin ajungerea la conducere a păturilor militare, adică, de fapt, a ţăranilor: oameni foarte neştiutori, îngroziţi de răspundere. Spre a rezolva grelele probleme ce li se pun în faţă, merg la soluţiile cele mai comode pentru ei (morala producătorului, le va denumi mai târziu, propovăduindu-le, spre nenorocirea omenirii, Georges Sorel) şi mai accesibile minţilor lor simple. Exemplu: ce să ne mai batem noi capul cu urmărirea impozitelor, fiecare unde e acolo să fie ţintuit, la locul lui! Vom şti de unde să-l luăm. Astfel încasarea impozitelor devine mai uşoară şi tot astfel mijesc zorii noii lumi medievale întemeiată pe colonat.*


Rădăuţi. Biserica Bogdan-Vodă

Edgar Wallace: *într-unul din romane, şeful bandei, Tod Haydn (*Two o'clock Tod*), distribuie rolurile. Unul o va face pe lordul, alta pe frumoasa fiică a lordului... (E vorba de capturarea unui bogat moştenitor venit din Australia.) Şi ca treaba să nu se încurce şi nu cumva impostorii să se trădeze, Tod îi sileşte să-şi joace rolurile «în continuare», să-şi vorbească limbajul convenţional chiar când sunt singuri, fără de viitoarea victimă.*

Aşa ajung şi terorizaţii şi reeducaţii să discute între ei ca şi cum mereu ar fi de faţă un agent al Securităţii. Pe urmă nu mai e nevoie nici de turnător, nici de autocenzură: fiecare îşi asumă rolul «în continuare», instinctiv, automat. Reflexul pavlovian e obţinut."

TEME DE LUCRU

- Comentaţi motoul *Jurnalului fericirii* în contextul faptelor prezentate în carte: *„Cred, Doamne, ajută necredinţei mele*" (*Marcu*, 9, 24).
- Comentaţi afirmaţia lui N. Steinhardt *„Condiţia umană e o condiţie teologică*".
- Utilizând textele evanghelice indicate de N. Steinhardt (p. 107, ed. a II-a), scrieţi un eseu despre creştinism ca religie a curajului.
- Analizaţi comparaţia dintre creştinism şi alte religii (p. 163, ed. a II-a).

- Comentaţi cele trei soluţii indicate de N. Steinhardt în *Testamentul politic*.

(O. M.)

BIBLIOGRAFIE: Bulat, Virgil – *Lecţia „Jurnalului fericirii"*, în Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, ediţie îngrijită şi note de Virgil Ciomoş, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1994.

Andrei PLEŞU

Minima moralia



AUTORUL ŞI OPERA SA

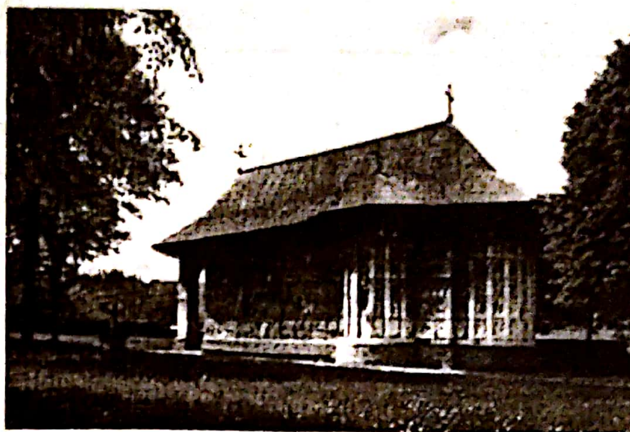
Andrei Pleşu s-a născut la 23 august 1948 în Bucureşti. Este absolvent al Academiei de Arte Frumoase, secţia Istoria şi Teoria Artei (1971). Între anii 1971 – 1979 şi 1984 – 1989 este cercetător la Institutul de Istoria Artei, iar în perioada 1980-1982 – lector universitar în domeniul arta românească modernă şi istoria criticii de artă. Din anul 1992 este profesor la Facultatea de Filosofie din Bucureşti. Este un timp ministru al Culturii. Până în decembrie 1999 a fost ministru de Externe al României.

Debutează în 1974 cu cartea *Călătorie în lumea formelor*, urmată de *Pitoresc şi melancolie* (1980), *Francesco Guardi* (1981), *Ochiul şi lucrurile* (1986), *Minima moralia* (1988), *Jurnalul de la Tescani* (1993), precum şi de numeroase articole în reviste din ţară şi din străinătate. Discipol al lui Constantin Noica, Andrei Pleşu reeditează, în cadrul grupului bucureştean din care face parte (Gabriel Liiceanu, Petru Creţia, Sorin Vieru), erudiţia, spiritul universal şi elitist al marii generaţii interbelice – Constantin Noica, Mircea Eliade, Emil Cioran.

PREZENTAREA TEXTULUI

Andrei Pleşu îşi intitulează cartea de eseuri *Minima moralia* (1988) pentru că este *„alergic la «maximalismul» aristotelic"* (vezi *Magna Moralia*, celebrul tratat de morală al lui Aristotel) – după cum mărturiseşte în capitolul IX al cărţii. De asemenea, nu are pretenţia de a prezenta lectorului un tratat de etică, ci doar câteva *„elemente pentru o etică a intervalului"* (cum precizează în subtitlul cărţii), care se bazează pe o ordine a căutării ordinii şi visează o *„reevaluare şi recuperare a individului"*. Această morală „minimă", *„o etică a tranziţiei"*, este constituită „din mers", în termenii lui Andrei Pleşu: *„Vorbim* din mers, *însoţiţi de oboseala, de incertitudinea, dar şi de tenacitatea mersului. Iar dacă se va spune că nimeni nu are dreptul să vorbească despre ceea ce nu posedă încă, vom răspunde că în târziul acestui veac simpla* orientare *e mai indicată decât oprirea pe loc în aşteptarea unui adevăr indubitabil, care să îngăduie un traseu linear, fără riscuri"*.

Autorul nu cade în utopie, nuanţează problemele şi încearcă să dea explicaţii concrete, ancorate în realitatea cotidiană sau în lumea cărţilor.


Biserica Mănăstirii Humor

În debutul cărţii se face distincţia dintre etică şi *„competenţă morală“*, singura pe care conştiinţa individuală nu şi-o contestă niciodată. „Competenţa“ se capătă cu adevărat atunci când individul este pe cale de a o pierde, omul iresponsabil fiind irelevant din punct de vedere moral. Etica este o aranjare a lumii în vederea „locuirii“ ei (ethos [gr.] = locuinţă), dar originalitatea trebuie să se înscrie în anumite limite. Omul e comparat cu *„«sarea» absolutului care dă bun gust reţetei cosmice“*. Eticul este şi un spaţiu al surprizei. *„Nimic nu e definitiv pierdut şi nimic nu e definitiv câştigat.“* Din acest motiv caracterul etic al unui individ nu poate fi discutat decât după moartea acestuia. În lumea modernă etica nu mai este asociată cu inteligenţa, spre deosebire de lumea medievală, în care virtutea era dublată de *„virtutea intelectuală“*.

Literatura îşi aduce contribuţia la relevarea eticului. În primul excurs, *Falstaff şi timpul sublunar*, autorul prezintă personajul shakespearian din *Nevestele vesele din Windsor* ca pe o *„parabolă absolută a lumii“*. Personaj selenar, Falstaff se trezeşte într-o lume care se complace a rămâne *„bătrână şi profană“*. El stă sub legenda fiului risipitor, al cărui singur îndreptar *„rămâne etica“*. Doar ea *„e îndreptarul fiului risipitor, un îndreptar inactual pentru păcatul nerecuperabil, şi inutil pentru fiul cuminte, rămas acasă“*. Într-o altă pagină a cărţii sale evidenţiază „monstruozitatea“ etică „deghizată în normalitate“: *„Crima lui Raskolnikov pluteşte – ca mai toate crimele dostoievskiene – undeva între morbid şi religios şi de aceea abia dacă poate fi măsurată cu instrumentul propriu-zis al eticii. Mult mai elocventă din unghi etic mi se pare imoralitatea personajelor lui Gogol, demonismul lor plat, monstruozitatea incoloră a sufletelor lor adormite“*.

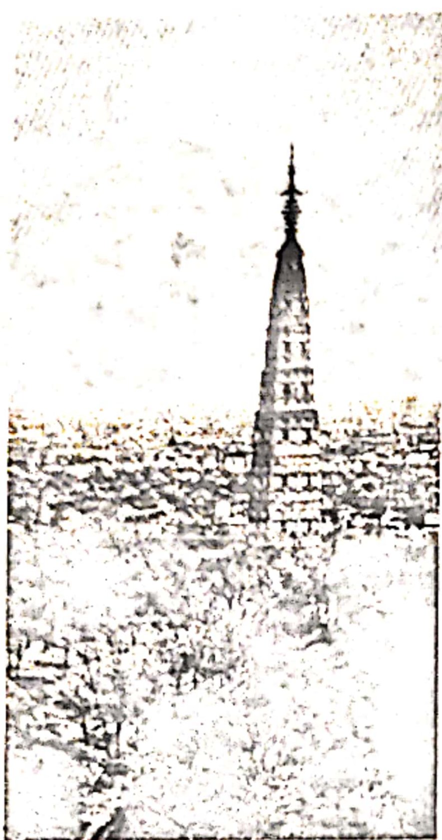
O altă digresiune interesantă este *Sensul culturii în lumea contemporană* (conferinţă ţinută în decembrie 1982, la Lugoj). Pleşu constată că în situaţii-limită cultura nu te ajută să găseşti soluţii, pentru că ea *„nu presupune, în mod necesar, rigoare morală; din cultură nu se poate deduce un cod moral“*.

Minima moralia poate fi considerată până la un punct o confesiune. „O confesiune despre nevoia de etic, dar şi despre eliberarea eticului de povara dezumanizantă a perceptisticii abstracte; o confesiune despre nevoia de asumare a propriei stări etice, a culpei şi a eşecului, prin renunţarea la autocomplezenţă“ (Mircea Iorgulescu, în „România literară“, nr. 18, 1988). Este, după cum mărturiseşte însuşi autorul, „o suspinare, o chemare şi o rugare pentru sănătatea morală care-i lipseşte încă“. Şi, am adăuga, o plăcută redescoperire a sinelui.

SENSUL CULTURII ÎN LUMEA CONTEMPORANĂ (fragment din text)

„Cum poate cineva să fie om de cultură astăzi?

Întrebarea pleacă, desigur, dintr-o insatisfacţie latentă, din sentimentul că e foarte greu, că e, uneori, imposibil să fii om de cultură, mai exact, că din valorile culturii nu poţi extrage suficiente forţe, suficientă doctrină ca să poţi face faţă onorabil situaţiilor curente de viaţă şi cu atât mai puţin unor situaţii-limită.



China. Hang Chiociou.
Pagoda Pao Shou

Două lucruri am putut constata – ca și dumneavoastră probabil – de-a lungul vremii: mai întâi, se întâmplă ca, în situațiile-limită, cultura să nu te ajute: treci printr-un moment greu și te trezești că tot ce ai citit nu poate să-ți ofere nici o proptea, că lecturile tale devin pură bibliografie, raft plin de cărți fără nici o eficacitate existențială: nu te poți sprijini pe nici un autor. Simți nevoia unei alte instanțe care să te susțină; simți nevoia să-ți extragi din alt domeniu chiar și energia de a continua să faci cultură. Există, prin urmare, o precaritate a culturii în fața situațiilor-limită. Când am venit încoace, mi-am dat întâlnire în Gara de Nord cu prietenii cu care am călătorit împreună. O gară aglomerată e un loc foarte bun pentru a medita la problema culturii. Instinctul vital brut, urgența imediatului sunt mai prezente acolo ca nicăieri. Într-un asemenea loc îți poți da foarte bine seama ce șubredă e cultura, ce diafană – în sens prost – poate să apară ea, în contrast cu vitalitatea gregară a unui peron plin, pe care se agită patetic, purtați de nevoi acute, sute de oameni cu ochii la ceas și la bagaje... Sigur, te poți consola spunându-ți că, lipsită de orice șansă în imediat, cultura câștigă bătălii pe termen mai lung: că ea are șanse absolute numai în perimetrul Absolutului; până la urmă însă această consolare se dovedește ea însăși descurajantă.*

Al doilea lucru pe care – ca și dumneavoastră probabil – l-am constatat în timp e, poate, și mai grav: cultura nu presupune, în mod necesar, rigoare morală; din cultură nu se poate deduce un cod moral. Întâlnim, de aceea, din păcate, nenumărați oameni de cultură admirabili prin cunoștințele lor, dar pe care, omenește vorbind, nu dai doi bani: e plină lumea de lepre cultivate, de autorități «intelectuale» lipsite de orice autoritate morală. Dacă așa stau lucrurile – și așa stau! –, atunci cultura se face vinovată de a-ți da o prea mare libertate: libertatea de a te ocupa de orice, în orice condiții."

* La Lugoj (A.P.)

TEMĂ DE LUCRU

- Pornind de la excursul lui A. Pleșu, *Sensul culturii în lumea contemporană*, redactați un text în limbaj științific cu același titlu. *(L. S.)*

BIBLIOGRAFIE: Iorgulescu, Mircea, în „România literară", nr. 18 / 1988; Pleșu, Andrei – *Minima moralia*, Ed. Humanitas, București, 1988.

H.-R. PATAPIEVICI

Cerul văzut prin lentilă

AUTORUL ŞI OPERA SA



Eseist şi analist politic, poet şi prozator, H.-R. Patapievici s-a născut la 18 martie 1957 în Bucureşti. Este absolvent al Facultăţii de Fizică a Universităţii din Bucureşti. Între anii 1973 şi 1975 este membru al cenaclului literar al Liceului „Zoia Kosmodemianskaia" (azi „Iulia Hasdeu"), condus de prozatorul Marcel Petrişor.

Debutează în revista „Contrapunct" în anul 1992, cu o nuvelă. Debutul editorial are loc în anul 1995 cu volumul de eseuri *Cerul văzut prin lentilă*. Publică eseuri şi articole în revistele „Dilema", „22", „Ararat", „Privirea", „Cuvântul", „Secolul 20", „Euphorion", „Vatra", „Orizont" şi în cotidianul „Curentul". În 1995 îi apare volumul de eseuri *Zbor în bătaia săgeţii*, iar în anul următor *Politice* (eseuri politice). În prezent, H.-R. Patapievici este directorul Institutului Cultural Român. „Cel mai elevat dintre publicişti şi cel mai realist dintre filosofi – aşa ar putea fi caracterizat autorul. Prin angajarea existenţială în actul reflecţiei, dar şi prin distincţie, el îşi asigură o mare autoritate intelectuală", afirmă Alex. Ştefănescu.

PREZENTAREA TEXTULUI

TEMELE CĂRŢII. Volumul *Cerul văzut prin lentilă* (1995) cuprinde eseuri publicate între anii 1992 şi 1994 în revistele „Contrapunct", „România literară", „Dilema" şi „22". Patapievici abordează teme din cele mai variate domenii: literatură, politologie, economie, etică, religie, istorie. Cea mai mare parte a cărţii este ocupată de analiza lucidă a specificului românesc şi a *„românităţii"*. În eseul *Lapsul şi colapsul esenţei* notează: *„Parcă jupuiţi de făptura lor exterioară, românii duc, de câtva timp, o existenţă cu măruntaiele interiorităţii la vedere. Totul se vede* prin *actele lor: limfa pulsând, sângele curgând, tendoanele moi şi efemerităţile flegmei purulente. O vivisecţie în care tragicul se amestecă indiscernabil cu hilarul, căci pacientul se vede pe sine suferind, urlând şi scăpătând vântului, ceea ce, având un vârtos simţ al umorului, îl face să se cutremure de râs, râs care însă îi înteţeşte durerea şi aşa mai departe"*. Din eseul *Vulgata bunului român* reţinem: *„Ceea ce lipseşte poporului meu este exact ceea ce e cu neputinţă unui mental tribal: limbajul şi atitudinile unui om liber"*. Un spaţiu amplu este consacrat de autor comparaţiei între lumea modernă şi cea *„veche"*. Surprinzătoare sunt asemănările găsite între preotul sirian Elagabalus şi cântăreţul Michael Jackson, între răscoala din 1907 şi fosilele lui E. Racoviţă. Iată spre exemplificare un fragment din eseul *Metamorfozele lui Iphis*: *„Schimbaţi pompa de gust îndoielnic a veşmintelor de purpură şi aur cu pompa de gust îndoielnic a uniformei de paiete şi glanţ, sau cu ţinuta de* rocker, *agresiv asortată cu lanţuri, piele, boxuri, cuie şi ţinte; în fine fluierele şi tobele care susţineau isteria cultului orgiastic cu chitările electrice şi tobele cultului deopotrivă orgiastic al muzicii* rock, *şi veţi obţine un acelaşi spectacol «ţipător», violent, senzual şi exaltat, oficiat şi atunci şi acum de un* pontifex maximus *efeminat şi cu nervi în ebuliţiune"*. Lumea modernă se află într-o

continuă „*rătăcire*" din cauza îndepărtării omului de Dumnezeu. Locul în care omul și zeul sunt împreună, iar „*magia se desfășoară ca în lumea ei proprie este mundus imaginalis*".



Iași. Mitropolia

Omul modern uzează „*de o gândire care nu mai știe să fie decât abstractă, adică pisăloagă și seacă* (...). *Ceea ce am pierdut este spontaneitatea magică a plăcerii imaginilor*". Omul „*vechi*" nu se plictisea nefăcând nimic, iar omul modern „*lipsit de activitate e condamnat la propriul său neant*". Pe el „*îl caracterizează teroarea de sine însuși convertită uneori în groaza de celălalt*" (eseul *Otium cum dignitate*). Referitor la această problemă, autorul conchide optimist în *Epilog*: „*Eu cred că Dumnezeu iubește civilizația europeană și nu am nici o îndoială că «rătăcirea» lumii moderne nu reprezintă nicidecum anticamera morții, ci este o experiență inițiatică extrem de pasionantă* (...). *Prin urmare, în ce mă privește, eu sunt plin de nădejde privind valoarea timpului pe care îl trăim și, în plus, mă simt părtaș la o aventură (în sens medieval) deopotrivă riscantă și binefăcătoare*".

PERSONALITATEA LUI H.-R. PATAPIEVICI. Spontaneitatea și densitatea ideilor prind contur prin folosirea frecventă a neologismelor (flatuent, vernacular, putativ, relict, jaculatoriu) și a citatelor în limba latină. „H.-R. Patapievici este un patetic care își supraveghează patetismul. Fervoarea sa nu are nimic sanguin, primitiv, ci se manifestă exclusiv în planul gândirii: ca o demonstrație elegantă și insistentă și uneori ca o furtună de idei" (Alex. Ștefănescu în „România literară", nr. 16/1995)

Virgil Ierunca afirma cu entuziasm în textul introductiv al volumului *Cerul văzut prin lentilă*: „Original, fără să cultive superstiția originalității, știutor de carte (înspăimântător), refuzând însă mitizarea vicioasă a culturii, H.-R. Patapievici ne propune enigma unei personalități greu de situat din cauza harului plural ce o chezășuiește. Eseurile sale sunt niște semne (adeverite) și niște pariuri: pariezi pe gânditor, pe istoricul ideilor, pe artist, sau semnezi (dacă poți) în alb pentru omul de știință, pentru teologul nemărturisit, pentru moralistul neșovăitor".

NOI ȘI CEAUȘESCU (fragment din text)

„Românul încă se mai percepe pe sine in corpore, ca popor, și nu ca individualitate. Ceaușescu a făcut tot ce a vrut din noi și datorită predispoziției noastre de a ne percepe în termeni de trib ales, sub specia substanței românești eterne. Dacă ne-am fi conceput ca individualități capabile de acțiune, cuvinte precum respect de sine și demnitate (care nu intră în formula chimică a misticii tribale) ar fi putut deveni regulative în raport cu comportamentul nostru. Ceaușescu nu ar fi putut deveni tiranul morbid care a fost peste un popor de oameni responsabili, adică peste o societate de indivizi. Numai peste triburi poți exercita tipul de înjosire și degradare colectivă pe care a practicat-o Ceaușescu împotriva noastră. El nu a fost atât de demonic pe cât am fost noi de iresponsabili (și, pe cale de consecință, de lași). Privind în urmă, sunt cuprins de două sentimente: mânie, pentru cei uciși și irecuperabili, rușine, pentru felul lamentabil în care, târându-ne,

am supravieţuit. Ceea ce lipseşte poporului meu este exact ceea ce e cu neputinţă unui mental tribal: limbajul şi atitudinile unui om liber."

VULGATA BUNULUI ROMÂN (fragment din text)

„*Ce este, în definitiv, vulgata bunului român? Formule precum «românul se naşte poet», sau «românul e mioritic», sau «românul e ca codrul» o exprimă într-un mod aparent venial. Deşi ar trebui să stârnească râsul, aceste formule creează mai degrabă reverii nostalgice. Există în bibliotecile noastre imaginare o enormă literatură incompetentă şi encomiastică, fără raport cu faptele din teren, dar direct dependentă de frustrările şi resentimentele noastre, literatură din care vulgata bunului român îşi extrage cu sete nevoia de consens tribal. Lucrul cel mai întristător pentru mine este faptul că românii continuă să se identifice, în mare măsură, cu această trăncăneală inconsistentă despre virtuţile naţionale. De la elucubraţia privind pretinsul legat bizantin la noi («în ţărişoara noastră!») până la coridoarele de energie cosmică ce menesc România unui destin de Tibet spiritual al lumii (ceea ce eu nu pot înţelege decât prin ipoteza că se aşteaptă o invazie chineză în România), suficienţa sufletească a vulgatei trece, deloc surprinzător, prin două şesuri prea puţin băgate în seamă. Într-unul cresc nişte calităţi care mai degrabă ar constitui virtuţile unui bun servitor decât ale unui om liber: sunt, să nu vă mire, «virtuţile» cu ajutorul cărora Iorga căuta să facă, prin conferinţe publice, la Iaşi, în refugiu, în anii 1916 – 1918, educaţia războinică a populaţiei. Potrivit eminentului patriot, românii ar fi fost buni, sfioşi, ospitalieri, credincioşi, bine crescuţi. Judecaţi dacă acesta este limbajul unui cuceritor! Dincolo, în celălalt şir, avem calităţile oricărui om normal, dar pe care exaltaţii noştri le prezintă ca pe nişte virtuţi exclusiv româneşti. Cred că, admiţând că şi românii sunt oameni, şi anume făpturi dotate cu suflete eterne şi individuale, putem să ne limităm liniştiţi la virtuţile care fac din orice om normal un om demn pur şi simplu. Restul e literatură halucinogenă.*"

TEME DE LUCRU

- Redactaţi un eseu având ca moto: „*Ceea ce lipseşte poporului meu este exact ceea ce e cu neputinţă unui mental tribal: limbajul şi atitudinile unui om liber*".
- Realizaţi un eseu cu titlul: „S-a demodat patetismul?", pornind de la cele două fragmente din text. ***(L. S.)***

BIBLIOGRAFIE: Lefter, Ion Bogdan – *Romanian Writers of the '80s and '90s. A Concise Dictionary*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 1999; Patapievici, H.-R. – *Cerul văzut prin lentilă*, Ed. Nemira, Bucureşti, 1995.

Marcus Tullius CICERO

Catilinara I

AUTORUL ŞI OPERA SA

Marcus Tullius Cicero s-a născut la Arpinum, un mic municipiu din Latium, în anul 106 î.Hr. Familia aparţinea clasei de mijloc a cavalerilor. Vine la Roma şi-şi formează o cultură aleasă, pregătindu-se pentru cariera de avocat pe care o începe înaintea împlinirii vârstei de 25 de ani. Spre sfârşitul anului 79 întreprinde o călătorie în Orient; se opreşte mai ales la Atena, unde timp de şase luni studiază, mai ales filozofia şi arta oratorică. Îşi începe apoi cariera politică: în anul 75 este cvestor în Sicilia, în anul următor, datorită faptului că fusese cvestor, devine senator. În această perioadă faima sa de mare orator se consolidează prin celebrele discursuri împotriva lui Verres, fost propretor al Siciliei care se îmbogăţise de pe urma jafurilor nesocotite la care supusese locuitorii insulei. *Verinele* sunt discursuri judiciare, dar şi cu mari implicaţii politice. După aceste discursuri, Cicero „devine cel mai mare orator al vremii şi păstrează acest loc până la finele vieţii" (G. Guţu).

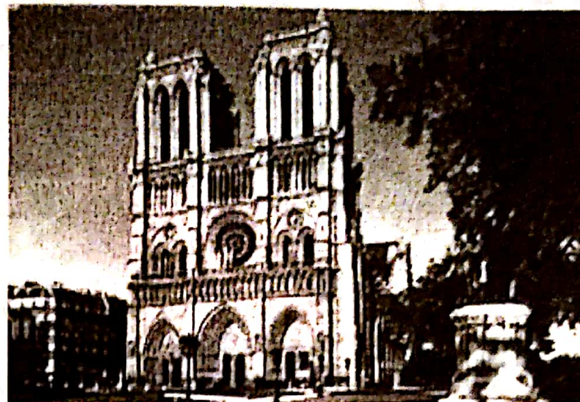


Italia. Milano. Domul

Ascensiunea politică a lui Cicero continuă. În anul 69 este edil curul, în 66 pretor, iar în anul 63 devine consul. Sfârşitul anului de consulat al său este marcat mai ales de descoperirea conjuraţiei lui Catilina şi de anihilarea ei, despre care vom vorbi mai jos. Descoperirea conjuraţiei şi executarea conspiratorilor tulbură şi mai mult apele politice ale vremii, care aduc în atenţie altă personalitate marcantă – Caius Iulius Caesar. În consecinţă, Cicero ia drumul exilului, de unde se va întoarce în septembrie 57. Urmărit de Antoniu, care, după uciderea lui Caesar în senat, dorea să înstăpânească dictatura la Roma, şi împotriva căruia Cicero rosteşte paisprezece discursuri fulminante, numite Filipice, urmărit de Antoniu deci, ajuns acum membru marcant al celui de al doilea triumvirat, Cicero părăseşte Roma încercând să se salveze. Dar şi împrejurările şi sila îl doboară; se pregăteşte de moarte zicând: „Am să mor în patria pe care de-atâtea ori am salvat-o". Moare asasinat de soldaţii lui Antoniu, în 7 decembrie 43 î.Hr.

PREZENTAREA TEXTULUI

EXORDIUM EX ABRUPTO. Cicero, „socotit de către contemporani cel mai mare orator" (G. Guţu) al Romei antice, a folosit primul în arta elocinţei, se spune, „exordium ex abrupto", începutul brusc, neaşteptat; modalitate insolită şi în fond revoluţionară în oratorie, atât de mult preţuită în acele timpuri. Reproducem în continuare câteva citate semnificative dintr-un vestit discurs al său, *In Catilinam*, cunoscut şi sub numele *Catilinara I*:



Franța. Paris. Notre-Dame

„Până când, în sfârșit, Catilina, vei abuza de răbdarea noastră? Cât timp nebunia asta a ta își va mai bate joc de noi? Până unde se va dezlănțui îndrăzneala ta neînfrânată? Nu te-au mișcat oare nici garda de noapte a Palatinului, nici străjile orașului, nici teama poporului, nici adunarea grabnică a tuturor oamenilor de bine, nici acest loc foarte apărat destinat ședinței Senatului, nici chipurile și privirile senatorilor? Nu înțelegi că planurile tale sunt date pe față? Nu vezi tu că, după ce toată lumea a aflat-o, conspirația ta e pironită în lanțuri? Care dintre noi crezi că nu știe ce-ai făcut azi-noapte, ce-ai făcut noaptea trecută, unde ai fost, pe cine ai convocat, ce hotărâri ai luat? (...)

O, timpuri! O, moravuri! Senatul cunoaște aceste lucruri, consulul le vede; Catilina totuși trăiește. Trăiește? Ba mai mult, vine chiar în senat, ia parte la consfătuirea obștească, notează și indică din ochi, spre a fi ucis, pe fiecare dintre noi. Nouă însă, bărbați curajoși, ni se pare că facem destul pentru republică dacă evităm furia și armele acestui om. De mult ar fi trebuit, Catilina, să fii trimis la moarte din ordinul consulului; asupra ta ar fi trebuit să cadă această nenorocire pe care o pui de mult la cale împotriva noastră a tuturor. (...)

O, zei nemuritori! În ce țară ne aflăm? În ce oraș trăim? Ce fel de republică avem? Aici, senatori, aici, între noi, în cea mai sfântă și cea mai importantă adunare de pe suprafața pământului, sunt unii oameni în stare să se gândească la uciderea noastră a tuturor, la pieirea acestui oraș și chiar a lumii întregi. (...)

Într-adevăr, Catilina, ce te mai poate încânta în acest oraș în care nu există nimeni, în afară de această conjurație de oameni pierduți, care să nu se teamă de tine, nimeni care să nu te urască? Ce stigmat al infamiei în viața familiară nu este întipărit cu fierul roșu în viața ta? Ce nelegiuire, în trebile particulare, nu e legată de faima ta? Ce patimă a fost vreodată străină de ochii tăi, ce crimă de mâinile tale, ce ticăloșie de toată ființa ta? Cărui tinerel, pe care l-ai înlănțuit prin farmecele corupției, nu i-ai întins fierul pentru crimă sau nu i-ai luminat calea spre desfrâu? (...)

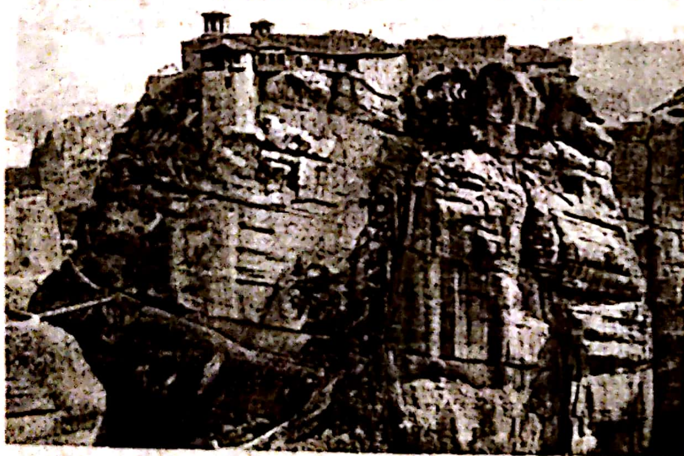
Dacă părinții tăi s-ar teme de tine și te-ar urî, și n-ai putea să-i împaci în nici un chip, ai pleca, îmi închipui, undeva departe de ochii lor; acum patria, care e mama noastră a tuturor, te urăște și se teme de tine, și crede că de mult timp nu te gândești la nimic altceva decât la uciderea ei. Nu-i vei respecta autoritatea, nu te vei supune hotărârii ei, nu te vei teme de puterea ei? (...)

Ea stă de vorbă cu tine astfel, Catilina, și, deși n-are glas, îți spune oarecum așa: «Nici o nelegiuire n-a existat de câțiva ani decât prin tine; pentru tine singur au rămas nepedepsite uciderea multor cetățeni, persecutarea și jefuirea aliaților. Ai fost în stare nu numai să nu ții seamă de legi și de judecăți, dar chiar să le răstorni

şi să le nimiceşti. Am suportat totuşi cum am putut faptele anterioare, cu toate că nu erau de suportat; acum însă nu mai e de suferit ca eu, în toată fiinţa mea, să fiu cuprinsă de teamă numai din cauza ta; orice zgomot s-ar produce, să mă tem de Catilina; să se pară că nici un plan nu se poate urzi împotriva mea fără să fie străin de pornirile tale criminale. De aceea pleacă şi scapă-mă de această frică; dacă este îndreptăţită, să nu fiu zdrobită; dacă este închipuită, să încetez odată de-a mă mai teme» (...)

Te vei duce în sfârşit odată acolo unde te târa de mult patima ta neînfrânată şi nebună. Şi de fapt acest lucru nu-ţi aduce durere, ci un fel de plăcere de necrezut. Pentru această nebunie te-a creat natura, te-a călit voinţa, te-a păstrat soarta. N-ai dorit niciodată nu zic pacea, dar nici măcar războiul, dacă nu era unul nelegiuit. Ţi-ai găsit o bandă de ticăloşi, alcătuită din oameni pierduţi, lipsiţi nu numai de orice avere, dar şi de orice nădejde. La aceştia cât de încântat vei fi, cum vei mai tresălta de bucurie, de ce plăcere nebună te vei îmbăta, când, în mulţimea atât de mare a tovarăşilor tăi, nu vei auzi şi nu vei vedea nici un om cumsecade! (...)

Cu aceste auspicii, Catilina, pleacă la războiul nelegiuit şi criminal, pentru suprema salvare a republicii, spre nenorocirea şi pieirea ta şi spre nimicirea celor ce s-au unit cu tine prin tot felul de crime şi prin paricid. Iar tu, Iupiter, care ai fost statornicit de Romulus sub aceleaşi auspicii ca şi acest oraş, pe care te numim, pe drept cuvânt, străjuitorul Romei şi al imperiului, îl vei îndepărta pe acest om şi pe complicii lui de templele tale şi ale celorlalţi zei, de casele şi de zidurile oraşului, de viaţa şi de bunurile tuturor cetăţenilor, şi-i vei pedepsi cu chinuri veşnice, în viaţă şi după moarte, pe duşmanii oamenilor buni, pe inamicii patriei, pe tâlharii Italiei, uniţi între ei printr-un pact criminal şi printr-o alianţă nelegiuită."



Grecia. Meteora. Mănăstirea Varlamu

DISCURSUL ORATORIC. Este o „expunere făcută în faţa unui auditoriu, pe o temă politică, morală, literară etc." (*Dicţionar de termeni literari*). Despre discursul practicat în antichitatea latină, aceeaşi sursă de informaţie arată: „Vechile canoane impuneau discursului o structură hexatomică, cele şase părţi ale sale fiind: *exordiul* (o scurtă introducere), *propoziţia* (adică diviziunea părţilor subiectului tratat), *naraţiunea*, *probarea* (confirmarea, argumentarea celor susţinute), *respingerea sau negarea* (menită a preîntâmpina posibilele obiecţii) şi *peroraţia* (reargumentarea adevărurilor enunţate iniţial şi mai ales convingerea şi captarea bunăvoinţei auditorului sau a cititorului)".

Cele trei scopuri fundamentale ale unui discurs sunt *docere, delectare, premovere* – să înveţe, să delecteze (să bucure), să mişte (să emoţioneze). În *De oratore*, Cicero consideră arta elocinţei ca artă supremă: „Nimic nu mi se pare mai încântător decât să captivezi prin puterea cuvântului atenţia unei adunări, să încânţi mintea ascultătorilor şi să

le determini voințele într-un sens sau altul. Aceasta este prin excelență arta care a înflorit totdeauna la orice popor liber, mai ales în statele așezate și pașnice, și a predominat totdeauna. Căci ce poate fi mai minunat decât ca, dintr-o mulțime nesfârșită de oameni, să se ridice unul care să poată face singur... ceea ce natura le-a dat tuturor putința să facă?"


Iași. Catedrala Trei Ierarhi

SEMNIFICAȚIA DISCURSULUI. **Catilinara I** iese pentru prima dată din canoanele tradiției. Începutul, cum s-a subliniat, e brusc – „ex abrupto", și într-un fel este cerut de evenimentele istorice care îl provoacă. Lucius Sergius Catilina, fost locotenent al lui Sylla, celebru prin faptele sale crude și nesăbuite, dorea neabătut să ajungă la magistratura supremă, consulatul, dar orice cale legală fiindu-i neprielnică, o alege pe cea nelegală: un complot vizând răsturnarea republicii. Cicero află prin diferiți intermediari de conjurația acestuia, de mișcările lui și ale oamenilor săi, fără a avea însă probe pe care să le poată face publice și care să-i permită declararea lui Catilina ca dușman al republicii. În consecință, Cicero, în calitate de consul, ia măsuri militare de excepție, apărând Senatul și convocându-i pe senatori în templul lui Jupiter Stator. La această adunare consulul rostește celebrul discurs, cunoscut mai apoi sub numele de *Catilinara I*. Scopul lui Cicero, având în vedere că acesta nu poseda dovezile trădării republicii de către Catilina, era „să-i alarmeze pe senatori, arătându-le proporțiile complotului și urmările lui, și să-l intimideze pe șeful conspirației, făcându-l să-și caute salvarea prin fuga din Roma, iar în felul acesta să treacă la acțiune fățișă" (G. Guțu). De aceea discursul, un adevărat model de artă oratorică, reliefează câteva coordonate precise, evidente și în citatele selectate. În primul rând oratorul urmărește stabilizarea ideii de insecuritate în sufletul și mintea uzurpatorului, silit astfel să acționeze. Începutul brusc, continua pendulare între interogații și afirmații retorice, dezvăluirea – cât este necesar – a punctelor nevralgice ale acțiunii lui Catilina, finalul sunt grăitoare. În al doilea rând, Cicero urmărește ca prin discursul său să-i convingă pe aceia încă nehotărâți din rândul senatorilor că acțiunea împotriva lui Catilina este necesară. Oratorul îmbină permanent elemente ale retoricii – elocuțiune, memorie, acțiune – pentru izolarea deplină a uzurpatorului. Să observăm de asemenea că marile argumente ale discursului beneficiază de un suport etic foarte solid: salvarea patriei, a republicii, în numele căreia vorbește oratorul.

PERSONALITATEA LUI CICERO. Cicero a fost considerat „cel mai cultivat dintre romani, căci aproape nu este domeniu al culturii din vremea lui de care să nu fi fost preocupat: bogăția acestei culturi hrănește elocvența lui și o ridică mult deasupra nivelului obișnuit; ea îi dă libertate de mișcare și noblețe; generoasa desfășurare a unui spirit atât de variat și de substanțial hrănit este un spectacol care încântă și înalță" (G. Guțu). Bogăția culturii lui este impresionantă. A studiat în tinerețe filozofia greacă și arta elocinței,

cunoaşte bine istoria (absolut necesară unui orator), e un pasionat al lecturii, un mare iubitor de cărţi, rafinat degustător şi admirator al sculpturii şi picturii greceşti. În privinţa *artei oratorice* (a scris mai multe opere în acest domeniu), Cicero consideră – lucru statornicit în cultura epocii – că discursul este forma supremă de manifestare a personalităţii umane. Despre orator (în lucrarea *De oratore*) el afirmă: „Unui orator trebuie să-i pretindem ascuţimea de minte a logicianului, cugetarea filosofului, exprimarea aproape ca a poetului, memoria jurisconsultului, vocea tragedianului şi, aş zice, gesturile unui actor celebru. De aceea nu se poate găsi nimic mai rar pe lume ca un orator desăvârşit".

TEME DE LUCRU

- Dezbateţi, prin prisma citatelor din *Catilinara I*, cuvintele cu valoare testamentară ale marelui orator.
- Cum apreciaţi afirmaţiile lui Cicero în contextul epocii sale? Consideraţi că aceste afirmaţii îşi dovedesc valabilitatea şi azi?
- Credeţi că această structură a discursului clasic mai este posibilă şi potrivită în vremea noastră? Argumentaţi-vă părerea.
- În ce măsură discursul lui Cicero este fundamentat pe / cerut de un model de comportament civic? Argumentaţi-vă opiniile folosindu-vă de citatele incluse în prezentare.
- Determinaţi, pe baza aceloraşi citate, elemente care evidenţiază arta oratorică a lui Cicero. *(Fl. Ş.)*

BIBLIOGRAFIE: Cicero, Marcus Tullius – *Opere alese*, vol. I-III, ediţie îngrijită de G. Guţu, Ed. Univers, Bucureşti, 1973; Guţu, G. – *Viaţa şi opera lui Cicero*, studiu introductiv la *Cicero – Opere alese*, vol. I-III, Ed. Univers, Bucureşti, 1973.

William SHAKESPEARE

Antoniu şi Cleopatra

PREZENTAREA TEXTULUI*

GENEZA ŞI TEMELE PIESEI. Piesa a fost scrisă între anii 1606 şi 1607 şi a cunoscut prima reprezentare scenică în 1759. Sursa principală de inspiraţie, folosită uneori „până la calchiere", a fost *Viaţa lui Marc Antoniu* din *Vieţile paralele* de Plutarh. Comentatorii au subliniat caracterul de excepţie al acestei tragedii în contextul întregii opere shakespeariene.

Dominantele piesei sunt măreţia şi grandoarea. Imaginaţia ne este mereu incitată spre a recepta colosala figură a lui Antoniu, „*întreita coloană a lumii*", încât s-ar părea că întregul glob pământesc nu este pentru el decât o jucărie, iar el, la rându-i, o jucărie în mâna destinului.

Două ar fi temele principale în *Antoniu şi Cleopatra*: a) rolul nefast al dragostei sau pasiunii neînfrânate în viaţa particulară şi politică a unei personalităţi istorice, şi b) natura enigmatică a dragostei.

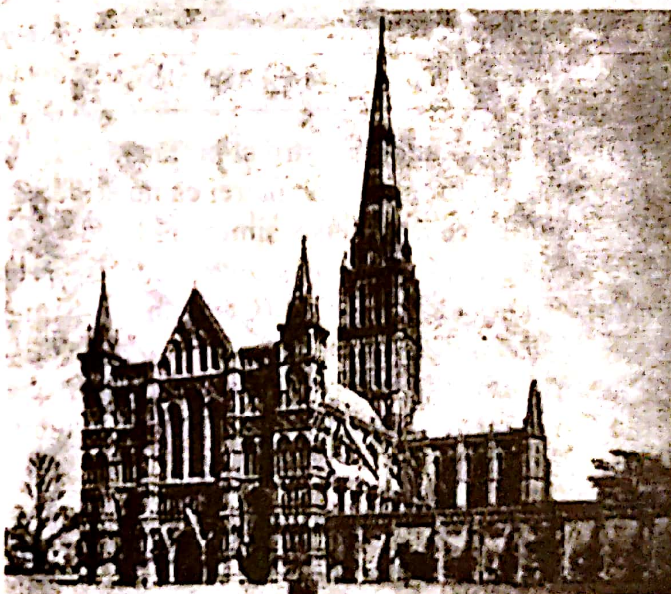
---

* Vezi capitolul dedicat vieţii şi operei autorului la p. 221 a acestei lucrări.

Acţiunea dramatică se concentrează în jurul legăturii pasionale dintre Antoniu şi regina Egiptului, Cleopatra, şi se desfăşoară „în diferite părţi ale imperiului roman".

O DRAGOSTE DEVORATOARE. Triumvirul Marc Antoniu obţine împuternicirea Senatului de a guverna Orientul Mijlociu. În Egipt, Antoniu cade în mrejele Cleopatrei, care ar fi folosit diverse elixiruri ale dragostei pentru a-l face să uite de soţia sa, Fulvia, rămasă la Roma. Îndrăgostit până la pierderea sinelui, Antoniu uită şi de îndatoririle sale de general roman, ignorând veştile îngrijorătoare ce-i vin de la Roma: *„Să piară-n Tibru Roma, să se surpe / A-mpărăţiei bolţi! Aici mi-e lumea / Regatele sunt lut; pământul scârnav / Hrăneşte om şi fiară; nobil este / Când doi îndrăgostiţi – şi eu sunt unul – / Se leagă sub pedeapsă că-au s-arate / Întregii lumi că nu-şi găsesc pereche"*. Antoniu realizează, cu luciditate, că este prins în lanţurile iubirii: *„Ori frâng aceste lanţuri egiptene / Ori îmi pierd sinea-n dragoste nebună"*.

Aflând că Fulvia a murit, ar vrea să se întoarcă la Roma, dar nu se poate desprinde de Cleopatra: *„Şi stat şi dus e despărţirea noastră / Căci tu rămâi şi totuşi pleci cu mine, / Iar eu, plecând, rămân cu tine, aici"*.


Anglia. Catedrala din Salisbury

DEZONOAREA LUI ANTONIU. Antoniu va veni totuşi la Roma, unde se întâlneşte cu ceilalţi doi triumviri: Cezar şi Lepidus, dar şi cu Mecena şi Agrippa.

Mecena încearcă să atenueze conflictul dintre Antoniu şi Cezar, propunând căsătoria lui Antoniu, rămas văduv, cu Octavia, sora vitregă a lui Cezar.

Cei prezenţi evocă întâlnirea celor doi protagonişti pe râul Cydnus, când Cleopatra, duşmană a romanilor, a apărut într-o corabie somptuoasă, luându-i minţile lui Antoniu, care a acceptat să-i fie oaspete la cină, pe corabie.

Tot timpul cât Antoniu se va afla la Roma, regina Cleopatra se agită precum un tigru în cuşcă. Aflând că Antoniu s-a însurat cu Octavia, Cleopatra face adevărate crize de gelozie. Îl bate cumplit pe solul care i-a adus vestea. Enobarbus, prieten al lui Antoniu, este convins că acesta se va întoarce la *„blidul lui din Egipt"*.

Suspinele Octaviei vor stârni mânia lui Cezar, încât între ei ia naştere dezbinarea. Cezar şi Lepidus vor porni război împotriva lui Pompei. Lepidus este arestat. Cezar discută cu Mecena modul în care Antoniu şi Cleopatra şi-au împărţit teritoriile. Mecena este îngrijorat că Antoniu i-a întors spatele lui Cezar, cedându-i oastea *„acestei târfe care-o-ndreaptă / Împotriva noastră"*. În bătălia navală de la Actium, corabia Cleopatrei părăseşte teatrul operaţiunilor, în toiul luptei. Antoniu îşi abandonează armata, urmând-o pe Cleopatra. Astfel va pierde bătălia cu Cezar. Lui Antoniu îi rămân deznădejdea şi dezonoarea: *„Renumele mi l-am pătat / Prin rătăciri nevrednice... / Vezi şarpe-al Nilului*

unde m-ai dus?" Îi cere lui Cezar să-l lase să trăiască la Atena, ca simplu cetăţean, în situaţia în care îl va scoate din Egipt.

ÎNSCENAREA CLEOPATREI. Cleopatra este dispusă să se supună lui Cezar, cu condiţia ca feciorii ei să poarte coroana Ptolemeilor. Încercând să-i smulgă pe Cleopatra, învingătorul Cezar îl va trimite la ea pe abilul Thidias, care îi laudă înţelepciunea, măgulind-o în orgoliul ei de regină: *„Slăvită doamnă, Cezar, ar dori / Să nu vezi pe cuceritor într-însul, / Să-l vezi pe Cezar... El ştie că de-Antoniu te-ai legat / Din teamă, nu din dragoste... / i-ar surâde / Norocu-i să ţi-l faci toiag de sprijin. / Dar şi mai mult l-ar încânta să-i spun / Că pe Antoniu l-ai uitat şi-n Cezar, / Stăpânul lumii, ai găsit / Adevăratul scut.*" Răspunsul Cleopatrei este pe măsură: *„Să-i spui marelui Cezar că-i sărut / Cuceritoarea mână, că sunt gata / Să-ngenunchez în faţa lui, apoi / Să-i pun coroana la picioare; spune-i / Că-n răsuflarea sa eu simt destinul / Ce mă aşteaptă*". Replica lui Thidias este a unui maestru al prefăcătoriei: *„Câtă-nţelepciune!*"



Egipt. Alexandria. Moscheea Mursi Abul Abbas

Antoniu promite Cleopatrei că nu se va lăsa definitiv înfrânt şi că va lupta să-şi spele ruşinea înfrângerii, deşi se simte trădat de toţi, chiar şi de regină: *„Totul e pierdut / Scârboasa egipteancă m-a trădat / Flotila a trecut de partea lor / Tu, târfă întreită, / M-ai dat pe mâna-acestui tinerel*" (Cezar, n.n.). Şi mai departe: *„Am fost trădat / Strâmb suflet egiptean / Temută farmazoană... neaoşă ţigancă*".

Înspăimântată de presimţiri rele, şi la sugestia slujitoarelor, Cleopatra intră în criptă, cerându-i eunucului Mardian să-i comunice iubitului că şi-a luat viaţa, iar ultimul ei cuvânt înainte de moarte a fost „Antoniu".

DEZNODĂMÂNTUL. Disperat, Antoniu cere lui Eros să-l ucidă. Acesta nu are puterea s-o facă, preferând să-şi ia sieşi viaţa. Văzând actul de curaj şi demnitate al supusului, Antoniu se aruncă în vârful spadei, rănindu-se. Cere îndurare de la paznici să isprăvească ei „ce-a început". Dus pe braţe în cripta Cleopatrei, îi mărturiseşte în plină agonie: *„Regină a Egiptului, eu mor / Rog, însă, moartea să m-aştepte-o clipă / Ca după mii de sărutări să-ţi dau / Pe cea din urmă*". Apoi moare.

Vestea morţii lui Antoniu îl tulbură profund pe Cezar: *„Moartea lui / Nu este doar destinul unui om / O jumătate-a lumii e cuprinsă / În numele său falnic*".

Cleopatrei îi promite că n-o va înjosi, ci o va trata ca pe o regină. Aceasta îi va cere lui Cezar un regat, iar fiului ei să-i dea Egiptul cucerit. Dar Cleopatra este preocupată şi de imaginea ei şi a lui Antoniu, în istorie. Se teme că marea lor dragoste va fi receptată de posteritate ca un desfrâu banal: *„Actori isteţi ne vor maimuţări; / Într-un decor ca-al marilor ospeţe / Din Alexandria o să-l vedem / Pe-Antoniu beat în timp ce-un băieţandru / Cu glas subţire mă va-nfăţişa / În chip de târfă*".

Cere apoi slujitoarelor s-o înveşmânte ca împărăteasă: *„Gătiţi-mă ca-mpărăteasă, – aduceţi / Veşmântul cel mai scump. Plec iar spre Cydnus / Să-l întâlnesc pe-Antoniu*". Este limpede gândul sinuciderii: *„N-am să-mi schimb gândul; nu mai sunt femeie / Ci marmură din creştet până-n tălpi. / De-acum-nainte luna schimbătoare / Nu mai e astrul meu*".

Îşi va pune la piept aspida (vipera) ascunsă în coşul cu smochine lăsat de un ţăran. Moare, împreună cu slujitoarele sale. Cezar va ordona ca regina Cleopatra să fie îngropată cu toate onorurile, alături de Antoniu.

DRAGOSTE ŞI DATORIE. Conflictul dintre dragoste şi datorie rămâne axul central al piesei, chiar dacă acesta nu se ridică la înălţimea conflictelor interioare, tragice, ale lui Hamlet sau Lear.

Antoniu este, fără îndoială, un personaj tragic. Esenţa tragediei eroului este cuprinsă în cuvintele rostite de Enobarbus: *„Dorinţa i s-a-nstăpânit / Pe judecată“*.

El trăieşte un puternic conflict interior. Trebuie să opteze mereu între dragostea pentru Cleopatra şi loialitatea faţă de demnitatea politică şi morală a Romei.

Cleopatra este „perfecta curtezană“, un ideal al „atracţiei senzuale“. De-a lungul piesei o preocupă mai puţin ţara a cărei regină este. Este mai mult femeie decât regină. Sau, după o altă opinie, „nu e numai regină, numai târfă, numai vrăjitoare; reuneşte în fiinţa ei toate aceste naturi contrastante“. Posedă un talent actoricesc dotat cu toate trucurile histrionice. Joacă teatru în cele mai dramatice situaţii, chiar şi în ultimele ceasuri ale vieţii. Îl păcăleşte şi pe Cezar. În cele din urmă a trebuit să-şi dea seama că nu este decât femeie: *„supusă / Durerii ticăloase, precum fata / Ce mulge-n grajd şi mătură prin curte“*. Prin umilinţă îşi va descoperi umanitatea, asemenea regelui Lear.

Cea de-a doua temă dominantă, „natura enigmatică a dragostei“, conduce la ideea că în dragoste există ceva iraţional, magic, inexplicabil, ceea ce ne aminteşte de Diotima din *Banchetul* lui Platon.

Shakespeare pare a insista în mod deliberat asupra relaţiei platonice între dragoste şi idealitate. Este sugestivă în acest sens o replică a lui Antoniu: *„Ori frâng aceste lanţuri egiptene, / Ori îmi pierd* sinea*-n dragoste nebună*“ (s.n.).

Antoniu şi Cleopatra nu este numai „marea tragedie a iubirii“, ci şi una dintre cele mai profunde opere literare în care sunt înfăţişate „natura şi paradoxurile dragostei“.

TEME DE LUCRU

- Găsiţi şi alte replici, în afara celor citate, care pun în lumină conflictul amintit.
- Găsiţi replicile în care Antoniu accentuează mai mult laşitatea sa, şi mai puţin motivul real al ruşinii, adică orbirea erotică.
- Răspundeţi argumentat la întrebarea: războiul civil şi politica romană au fost pretext sau cauză a suferinţelor lui Antoniu şi ale Cleopatrei?
- Identificaţi replici care comunică atitudini de inconsecvenţă în comportamentul personajului.

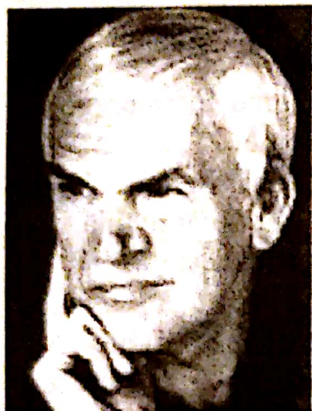
(I. M.)

BIBLIOGRAFIE: Drimba, Ovidiu – *Istoria literaturii universale*, vol. I, Ed. Saeculum I.O., Bucureşti, 1996; Kott, Jan – *Shakespeare, contemporanul nostru*, E.L.U., Bucureşti, 1969; Shakespeare, W., *Antoniu şi Cleopatra*, trad. Leon Leviţki, E.S.P.L.A., Bucureşti, Biblioteca Şcolarului, 1956; Shakespeare, W., *Opere complete*, vol. 7, Ed. Univers, Bucureşti, 1988.

Milan KUNDERA

Gluma

AUTORUL ȘI OPERA SA



Milan Kundera s-a născut în 1929, la Brno (Cehia). Tatăl său era un mare pianist și, sub influența sa, muzica și reflecția muzicologică vor fi întotdeauna elemente importante în romanele kunderiene. După instaurarea regimului comunist, în 1948, Kundera aderă, împreună cu alți tineri ai generației sale, la partidul comunist. Va fi însă exclus din partid în 1949, traseul vieții și al carierei sale fiind o vreme deviat pe o „linie moartă". Va practica în acești ani tot felul de meserii marginale și va aștepta până în 1957 publicarea primelor poeme (pe care romancierul de mai târziu nu le va mai recunoaște ca făcând parte din „opera" sa). Între anii 1959 și 1969 este profesor la Institutul de Cinematografie din Praga, unde îl va avea ca student, la un moment dat, pe un alt ceh celebru, viitorul regizor Miloš Forman.

În perioada de liberalizare și deschidere socială și intelectuală premergătoare „Primăverii de la Praga" îi apar romanul *Gluma* și volumul de povestiri *Ridicole iubiri*. După radicalizarea regimului comunist, survenită în urma invaziei armatei sovietice, în august 1968, Kundera va deveni un autor interzis.

Se exilează în Franța în 1975, iar după apariția *Cărții râsului și a uitării* i se va retrage cetățenia cehoslovacă. În 1981 devine cetățean francez. Va fi profesor la Rennes și mai apoi la Paris („École des Hautes Études"), unde susține cursuri de teoria și istoria romanului european. Kundera a continuat să-și scrie romanele în limba cehă, însă primele ediții ale acestor cărți vor fi traduceri în franceză (și în alte limbi occidentale), pe care autorul le va revizui cu grijă, conștient de faptul că publicul la care are acum acces este cel occidental.

Celelalte romane scrise în limba cehă sunt: *Viața e în altă parte* (1973), *Valsul de adio* (1979), *Insuportabila ușurătate a ființei* (1984), *Nemurirea* (1990). Cărți scrise în limba franceză: *Jacques și stăpânul său. Omagiu lui Denis Diderot* (teatru), *Arta romanului* (eseu, 1986), *Testamentele trădate* (eseu, 1993), *Încetineala* (roman, 1995).

PREZENTAREA TEXTULUI

ÎNTOARCEREA ÎN ORAȘUL NATAL. Romanul *Gluma* este primul din seria cunoscutelor și apreciatelor creații ale scriitorului. Structurată în șapte părți, aproape independente una față de cealaltă, acțiunea cărții urmărește „evoluția" în special a unui singur personaj, Ludvik Jahn, de care însă, în mod fascinant, își leagă destinele și celelalte personaje ale cărții.

Debutul romanului îl surprinde pe Ludvik Jahn, întors în orașul natal după o absență de cincisprezece ani. Revederea locurilor în care copilărise și își trăise adolescența nu provoacă nici cel mai mic sentiment de duioșie în sufletul personajului, ba dimpotrivă, orașul îi apare respingător. În spitalul orașului, Ludvik se întâlnește cu un fost prieten, Kostka, pe care-l roagă să-i împrumute garsoniera pentru o după-amiază. Între cei doi are loc un dialog foarte important pentru înțelegerea mesajului operei.

Dacă Kostka este *„un lucrător paşnic pe eternul şantier al Domnului*", Ludvik nu crede în *„zidarii Domnului*" şi mai ales nu crede că zidurile construite într-o perioadă totalitară sunt adevărate, ci decoruri: *„Mie mi se pare însă că în loc de ziduri văd pretutindeni numai decoruri*".

După ce rezolvă problema garsonierei, Ludvik intră într-o frizerie, unde are surpriza de a fi bărbierit de fosta lui iubită, Lucia, ajunsă acum o femeie înăsprită de trecerea timpului şi de necazuri.

CONSECINŢELE UNEI GLUME NEVINOVATE. De Lucia se leagă unul dintre cele mai importante momente ale vieţii lui Ludvik. Student fiind, şi membru al partidului comunist, Ludvik ducea o viaţă lipsită de griji, fiind *„unul din acei cu mai multe feţe*". Vesel, încrezător în şansele partidului comunist, Ludvik face curte uneia dintre colege, Marketa. Extrem de credulă, serioasă, Marketa era una dintre cele mai frumoase studente. Pentru a o cuceri mai uşor, Ludvik adoptă atitudini interesante, mature. Fata este trimisă la un curs de învăţământ de partid de unde îi expediază lui Ludvik scrisori pline de entuziasm faţă de ideologia comunistă. Iritat că Marketa dă mai multă importanţă convingerilor comuniste decât lui, Ludvik face o glumă şi-i trimite o ilustrată (cu scopul de a o şoca pe fată) în care îi scrie: *„Optimismul e opiumul omenirii! Spiritul sănătos pute a prostie. Trăiască Troţki! Ludvik*". Această joacă îl va costa scump pe erou. Scrisoarea interceptată de Securitate nu este interpretată deloc în spirit ludic. Acuzat de Securitate că are legături cu duşmanii poporului, Ludvik nici măcar nu se apără, aşa că în şedinţa plenară toţi cei pe care-i considerase prieteni votează împotriva lui, excluzându-l din partid şi din facultate.


Cehia. Praga. Catedrala Sf. Vit

Trimis în armată, Ludvik va trăi o experienţă iniţiatică ce-l va schimba total. Armata va însemna punerea semnului egal între toţi indivizii, transformaţi în maşini de lucru în mină, terorizaţi de stigmatul excluderii din rândurile celor obişnuiţi (membri de partid): „(...) *am fost deposedaţi de propria voinţă, fiecare dintre noi devenind la iuţeală ceva ce pe dinafară se aseamănă cu un obiect (un obiect de care se dispune, e trimis, chemat şi comandat), iar pe dinăuntru cu un om (suferind, cătrănit, ros de îndoieli)*".

Salvarea din acest univers închis, obtuz, vine într-o zi de la o fată firavă: Lucia. Din clipa când încep să vorbească şi până când cei doi se despart, Lucia devine pentru Ludvik simbolul liniştii, purităţii şi supravieţuirii: *„Din seara aceea totul în mine s-a schimbat; mă simţeam din nou omul ocupat în forul său interior; nu mai eram acea jalnică pustietate în care se fugăreau învolburându-se (ca gunoaiele într-o încăpere devastată) lamentările, reproşurile şi acuzaţiile; pe neaşteptate, odaia forului meu lăuntric a fost dereticată şi cineva începea să locuiască în ea*".

Povestea de dragoste cu Lucia este cu atât mai impresionantă cu cât, chiar şi în finalul romanului, ea îşi va dovedi importanţa în viaţa lui Ludvik. Descoperindu-i feminitatea, acesta încearcă să o posede pe Lucia, fără să facă prea multe eforturi pentru a-i înţelege refuzurile îndârjite. Într-un acces de furie, Ludvik o alungă. Convinsă că nu este iubită, ci doar dorită animalic, Lucia va pleca pentru totdeauna din viaţa lui Ludvik.



Braşov. Biserica Neagră

După mai mulţi ani, Ludvik se va întoarce în Praga, va reuşi să-şi termine studiile, se va angaja într-un institut de cercetare şi întoarcerea în orăşelul natal (de la începutul cărţii) va fi motivată de o răzbunare. Ludvik o cunoaşte pe Helena, redactor la radio, care se dovedeşte a fi soţia lui Pavel Zemanek, un aşa-zis prieten, care a pledat cu entuziasm (când Ludvik se aştepta să fie ajutat) pentru excluderea sa din facultate şi din partid.

Răzbunarea era simplă: Ludvik spera să-l lovească pe Pavel seducându-i soţia. După ce se întâlneşte cu Helena şi face dragoste cu ea într-un mod trivial, Ludvik află că, de fapt, între Helena şi soţul ei nu mai exista nimic. Dezgustat de Helena, care percepe experienţa erotică cu Ludvik ca fiind începutul unei noi iubiri, personajul constată că totul este derizoriu, cu atât mai mult cu cât în orăşelul natal, cu ocazia unei sărbători populare, „*cavalcada regilor*“, apare şi Pavel, soţul Helenei, însoţit de tânăra şi frumoasa sa amantă.

VIEŢI EŞUATE. Finalul romanului adună toate personajele la un loc: Kostka, cel care văzuse în comunism o reiterare modernă a Evangheliei, o cunoaşte pe Lucia după ce aceasta fugise pentru a nu-l mai vedea pe Ludvik. Încercând să o facă să-şi recapete încrederea în sine, Kostka sfârşeşte prin a o seduce pe fată, dar, căsătorit fiind, nu are curajul să o ia de soţie, condamnând-o la rolul de amantă. În ochii lui Kostka, soldatul care-i ceruse imperios Luciei dăruirea trupească trecea drept o „*bestie umană*“.

Helena încearcă să se sinucidă pentru că Ludvik i-a declarat sincer că nu o iubeşte absolut deloc. Cade în ridicol, deoarece nici acest lucru nu-i reuşeşte, în loc de otravă luând laxative.

Jaroslav, prietenul din tinereţe al lui Ludvik, rămas în orăşelul natal, trăieşte şi el o mare dezamăgire. Convins că folclorul reprezintă o sursă de puritate (în faţa ideologiei vremii), este conducătorul unui ansamblu de muzică populară. Ultima „*cavalcadă a regilor*“ îi demonstrează că şi această lume, a tradiţiilor arhaice, a fost infestată de propaganda comunistă.

Ludvik se hotărăşte să cânte în formaţia de muzică populară alături de prietenul său cel drag. O adunătură de tineri beţi şi agresivi, care nu apreciază deloc folclorul, constituie publicul pentru care cântă Ludvik şi Jaroslav. De supărare, Jaroslav face infarct chiar pe scenă, fiind gata să moară în braţele prietenului său.

EFECTELE ÎNDOCTRINĂRII COMUNISTE. Romanul nu prezintă doar o perioadă tulbure (1948 – 1949) din istoria unei ţări supuse unui regim politic (cel comunist) care a fost cunoscut şi de România timp de aproape o jumătate de secol. După cum afirmă şi autorul, cele patru personaje îşi construiesc (în mod bovaric) iluziile care să le ajute să supravieţuiască: „cei patru protagonişti sunt creaţi astfel: patru universuri comuniste personale, grefate pe patru trecuturi europene: Ludvik – comunismul alimentat de spiritul corosiv voltairian; Jaroslav – comunismul ca dorinţă de reeditare a trecutului patriarhal conservat în folclor; Kostka – utopia comunistă grefată pe Evanghelie; Helena –

comunismul ca sursă a entuziasmului unui *homo sentimentalis*“ (Milan Kundera – *Ziua când Panurge nu ne va mai face să râdem*).

Dureros este nu atât faptul că cei patru nu pot supravieţui spiritual în lumea lor iluzorie, ci că această lume de lozinci a fost construită din tinereţe, ceea ce îi lasă pe aceştia să-şi irosească existenţa o lungă perioadă de timp, momentul lucidităţii venind mai târziu pentru toţi (după treizeci de ani).



Japonia. Daihutsu. Marele Buddha din Kamakura

De altfel, în mai multe rânduri de-a lungul romanului, prozatorul atrage atenţia asupra pericolului pe care-l reprezintă manipularea tinerilor într-un regim totalitar: „*Tinereţea e cumplită: e o scenă vastă pe care umblă, în coturni înalţi şi în costume din cele mai diferite, nişte copii (chipurile inocenţei!) rostind cuvinte învăţate, pe care le înţeleg pe jumătate, dar cărora li se dăruiesc cu un devotament de-a dreptul fanatic. Cumplită e şi istoria, care devine atât de frecvent un teren de joacă pentru necopţi; teren de joacă pentru adolescentul Nero, teren de joacă pentru Napoleon, teren de joacă pentru mulţimile de copii fanatizaţi ale căror pasiuni copiate şi roluri primitive se transformă brusc într-o realitate de o catastrofală realitate*“.

Destinul tragic al personajelor rezultă din uşurinţa cu care cad în mirajul lumii „perfecte“ a comunismului, dar şi din imensa „glumă“ în care istoria angrenează un întreg popor.

STAREA DE OBIECT (fragment din roman)

„*În acest ritm precipitat am fost deposedaţi de propria voinţă, fiecare dintre noi devenind la iuţeală ceva ce pe dinafară se aseamănă cu un obiect (un obiect de care se dispune, e trimis, chemat şi comandat), iar pe dinăuntru cu un om (suferind, cătrănit, ros de îndoieli); chiar în aceeaşi zi ni s-a ordonat încolonarea, ca să fim expediaţi la cină şi, de aici, în pat; a doua zi, dis-de-dimineaţă, deşteptarea şi plecarea la mină; la mină am fost repartizaţi pe grupe, în câteva echipe de muncă, şi înzestraţi cu nişte unelte (perforatoare, lopeţi, lămpi de miner) pe care aproape nici unul din noi nu ştia să le mânuiască; pe urmă, colivia ne-a transportat pe toţi în subteran.*

Când, cu trupurile chinuite de durere, am ieşit la suprafaţă, afară ne aşteptau subofiţerii, care ne-au încolonat şi ne-au condus înapoi la cazarmă; am luat masa de prânz, iar după-amiază am început instrucţia; după instrucţie a urmat curăţenia în sălile de dormit, apoi educaţia politică şi cântul obligatoriu; în locul vieţii intime, o sală cu douăzeci de paturi. Şi aşa se scurgeau zilele, una câte una.

Starea de obiect – această năpastă care ne lovise – mi s-a părut, în primele zile, cu totul opacă; impersonale, impuse, activităţile pe care le executam substituiau toate manifestările noastre umane; fireşte, capacitatea aceasta nu era decât relativă, determinată nu numai de împrejurări reale, ci şi de lipsa de obişnuinţă a vederii (ca atunci când se trece de la lumină într-o cameră întunecoasă); cu timpul, ea avea să se risipească şi până şi în această «semiobscuritate a stării de obiect» oamenii au început să se vadă omeneşte. Trebuie să mărturisesc că eu am fost printre cei din urmă care au ştiut să-şi adapteze vederea la «luminozitatea» schimbată. Şi aceasta, datorită faptului că întreaga mea fiinţă se împotrivea cu

îndărătnicie noului ei destin. Soldații cu petlițe negre, în mijlocul cărora m-am trezit fără voia mea, nu făceau decât instrucție fără arme și munceau în mină. Pentru munca lor erau plătiți (în privința aceasta o duceam mai bine decât alți soldați), dar asta, pentru mine, era o slabă mângâiere, când mă gândeam că toți aceștia, fără excepție, erau oameni cărora tânăra republică socialistă refuza să le încredințeze arma, deoarece îi considera dușmanii ei. De aici decurgea, firește, și tratamentul mai aspru, și primejdia prelungirii stagiului activ peste cei doi ani obligatorii; dar ceea ce mă teroriza pe mine cel mai mult era simplul fapt de a fi ajuns printre acei pe care eu însumi îi socoteam dușmanii mei neîmpăcați, și aceasta ca urmare a încadrării mele (definitive, fără drept de apel și cu etichetă pe viață) în rândurile lor, de către propriii mei tovarăși. Iată de ce am trăit prima parte a existenței mele printre negri, într-o înverșunată singurătate: nu voiam să mă înhăitez cu dușmanii mei, nu voiam să mă aclimatizez în mijlocul lor. Cu ieșirile în oraș, situația era pe-atunci foarte grea (soldatul n-avea acest drept, ci îl căpăta doar ca o recompensă, ceea ce, în mod practic, însemna că putea să iasă din cazarmă cel mult o dată la două săptămâni – sâmbăta; dar, în asemenea zile, când soldații se înfundau cu droaia prin cârciumi sau se țineau după fete, eu preferam să rămân singur; tolănit în patul meu din baracă, încercam să citesc ceva sau chiar să studiez (de altfel, unui matematician, ca să lucreze, îi ajung un creion și o bucată de hârtie) și mă consumam cu inadaptabilitatea mea; eram încredințat că singura sarcină pe care o aveam de îndeplinit era să continuu lupta pentru onoarea mea politică, pentru dreptul meu de «a nu fi dușman», pentru dreptul meu de a ieși de aici.



Rusia. St. Petersburg.
Biserica Sf. Isaak

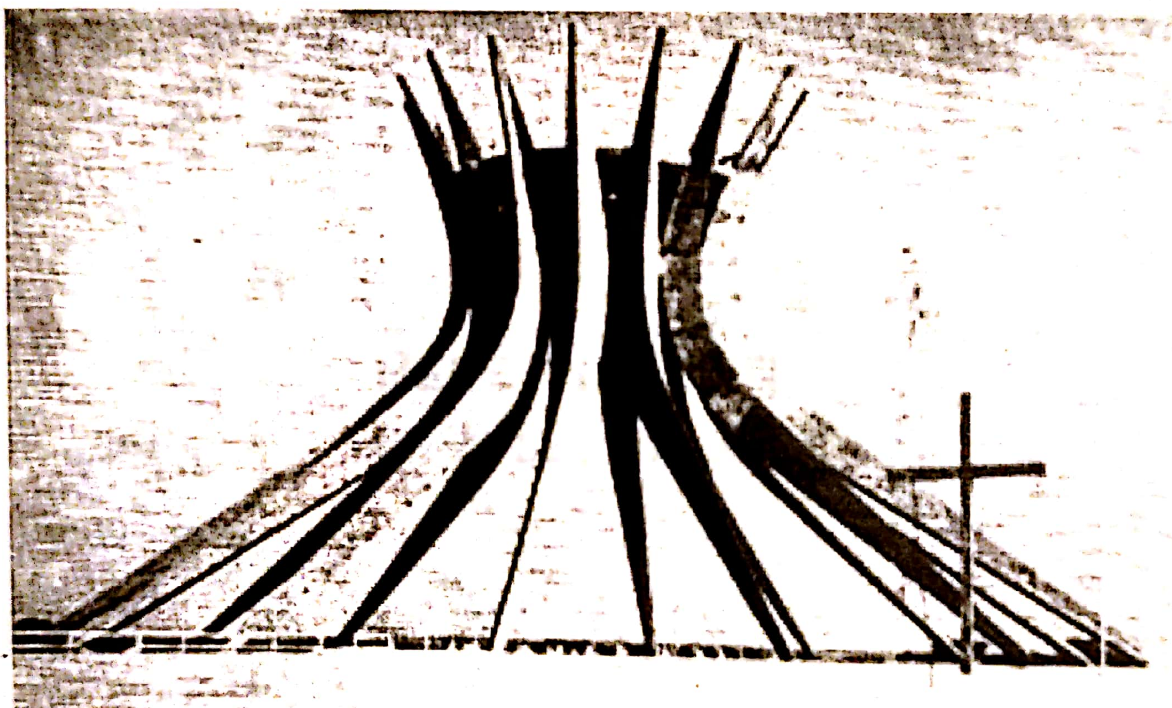
M-am dus de câteva ori la responsabilul politic al unității și am încercat să-l conving că am ajuns printre negri dintr-o eroare; că am fost exclus din partid din cauza intelectualismului și cinismului meu, și nicidecum ca dușman al socialismului: și de fiecare dată (nici nu mai știu de câte ori!) i-am explicat cum a fost cu ridicola istorie a cărții poștale ilustrate, istorie care însă acum nu mai ieșea deloc ridicolă, ci, dimpotrivă, legată de petlițele mele negre, ea devenea din ce în ce mai suspectă și părea să dea naștere ideii că aș ascunde ceva. Trebuie însă să spun deschis că responsabilul politic m-a ascultat întotdeauna cu răbdare și a manifestat o înțelegere, aproape neașteptată, față de dorința mea de a mă dezvinovăți; și, într-adevăr, o dată, undeva sus (ce misterioasă și invizibilă determinare a locului), s-a interesat de situația mea, după care m-a chemat la el și mi-a spus cu sinceră amărăciune: «De ce m-ai înșelat? Am aflat că ești troțkist».

Am început atunci să înțeleg că nu există nici o forță capabilă să modifice acea imagine a persoanei mele, imagine depusă undeva, la nu știu ce Curte supremă, care dispune după bunul-plac de destinele oamenilor; și am înțeles că această imagine (deloc asemănătoare mie) e mult mai reală decât însăși persoana mea; că nu ea, ci eu sunt o umbră a ei: că nu ea poate fi învinuită că nu-mi seamănă, ci eu sunt vinovat de această neasemănare; și că această neasemănare e crucea mea pe care nu pot s-o arunc în spinarea nimănui, ci trebuie s-o port singur în spinare."

TEME DE LUCRU

- Realizaţi o comparaţie între destinele personajelor principale din romanul *Gluma* de Milan Kundera şi romanul *Vocile nopţii* de Augustin Buzura.
- Comentaţi atitudinea personajului narator (din fragmentul de mai sus), aflat în situaţia de a fi supusul vremurilor / istoriei şi nu un „făuritor" al ei. *(A. P. P.)*

BIBLIOGRAFIE: Milan Kundera, *Gluma*, Ed. Univers, Bucureşti, 1991.



Brazilia. Brasilia. Catedrala

PERSONALITĂȚI, EXEMPLE, MODELE

Problema funcţiei modelatoare şi educative a literaturii e implicită oricărui act de lectură. Scopul lecturii nu este doar delectarea, petrecerea plăcută a timpului. Lectura textelor literare presupune şi scopuri ceva mai pragmatice, adică interese cognitive. Citim pentru a ne instrui, pentru a afla lucruri noi, pentru a găsi în cărţi modele de viaţă, exemple de conduită, destine exemplare. Când ne pune în faţa unor situaţii negative, a unor forme de existenţă degradată, literatura îşi păstrează în continuare funcţia ei formativă, pentru că ea ne arată şi aspectele reprobabile ale vieţii care pretind din partea noastră o atitudine, în ultimă instanţă o autodefinire.

Cărţile care ne atrag pot fi deosebit de variate: biografii, romane, jurnale, însemnări de călătorie, evocări istorice, memorii etc. Întâlnim în paginile lor oameni adevăraţi sau personaje fictive, oameni slabi sau oameni puternici, naturi malefice sau pozitive, prezentate în viziuni fie idealizate, fie de un crud realism. Curiozitatea noastră rămâne aceeaşi, pentru că literatura reprezintă, în bună măsură, şi un spaţiu al confruntării experienţei noastre de viaţă cu experienţa celorlalţi. Sigur că ceea ce căutăm în lecturile noastre e mai puţin banalitatea vieţii şi mai mult excepţiile ei. Ne fascinează, pe de o parte, excepţionalul, ca posibil mod de comportament la care aspirăm, dar care, de multe ori, depăşeşte posibilităţile noastre de a fi, şi căutăm, pe de altă parte, tipicul, acea zonă în care oamenii se înscriu în categorii repetabile, unanim cunoscute. Lectura devine astfel o continuă ezitare între ieşirea din rând şi acceptarea unor limite date. Nu doar proza, ci şi teatrul şi poezia satisfac aceste propensiuni ale lecturii. Însă, în general, exemplaritatea şi tipicul sunt prezente în orice tip de discurs, începând cu străvechile mituri.

Miturile sunt primele forme de ficţiune (cu caracter sacru) care vorbesc despre personaje exemplare, superioare prin calităţile lor lumii umane. Dar există şi demersuri de valorificare culturală a mitului în opere literare independente. Antichitatea procedează astfel în tragedia greacă prin Eschil, Sofocle şi Euripide, în Metamorfozele *lui Ovidiu, în* Eneida *lui Vergiliu. De multe ori, scriitorii folosesc faptele sau personajele mitice ca simboluri literare. Orfeu e un simbol al creaţiei lirice, al puterilor iubirii. Oreste şi Pilade simbolizează prietenia, Ulise e un simbol al depăşirii limitelor lumii cunoscute, Meşterul Manole simbolizează jertfa pentru creaţie, Sisif e un simbol al suferinţei absurde (simbol analizat într-un eseu celebru,* Mitul lui Sisif, *de către Albert Camus). Prometeu se jertfeşte pentru binele oamenilor, deşi ipostazele în care el apare sunt diferite la Shelley (*Prometeu descătuşat*) şi la Alexandru Philippide (*Prometeu înlănţuit*).*

Literatura nu doar prelucrează mituri fundamentale ale tradiţiei antice, ea poate impune în conştiinţa colectivităţilor mituri proprii epocilor istorice (mitul lui Don Juan, mitul doctorului Faust, mitul lui Dracula). Aceste mituri sunt diferit tratate de la un autor la altul. Între Faust, *poemul lui Goethe, şi* Doctor Faust, *romanul lui Thomas Mann, diferenţa e una de stil, viziune şi mesaj.*

*Dar literatura şi creează propriile ei mituri. Romantismul a impus mitul eroului revoltat, însingurat şi melancolic (*Childe Harold *al lui Byron), mitul geniului (*Luceafărul *lui Eminescu) şi mitul demonului (Lermontov). Balada* Kubla Khan *a lui Coleridge transformă un personaj istoric într-un personaj mitologic, arhetipal. Romantismul este curentul literar care a manifestat un extraordinar interes teoretic faţă de problema mitului şi faţă de modelele pe care el le poate oferi.*

Însă aceste modele se găsesc şi în spaţiul istoriei. În antichitate Plutarh e autorul unei cărţi celebre: Vieţi paralele, care conţine portretele unor mari oameni ai vremii. Suetoniu a scris, la rândul lui, Istoria celor 12 cezari. În literatura noastră marile modele umane apar încă în cronici, la Ureche şi Neculce, de pildă, care focalizează interesul scrierilor lor asupra figurii lui Ştefan cel Mare (devenit ulterior un personaj model la Sadoveanu). Mai târziu, Nicolae Bălcescu va scrie Românii supt Mihai Voievod Viteazul, o monografie patetică a marelui domnitor. Eminescu mitizează figura lui Decebal, Mircea cel Bătrân sau a lui Andrei Mureşanu, devenit un exponent al nihilismului romantic. Marii conducători militari, personalităţile publice se transformă în personaje memorabile în creaţii ca Război şi pace de Tolstoi sau Danton de Camil Petrescu şi Avram Iancu de Lucian Blaga. Lumea modernă începe să fie atrasă de artişti, scriitori, gânditori. Despre Michelangelo, Van Gogh, Jean-Jacques Rousseau s-au scris romane cu un mare succes la public: Agonie şi extaz şi Bucuria vieţii de Irving Stone, Înţelepciunea nebunului de Lion Feuchtwanger. În literatura noastră, Jurnalul de la Păltiniş este o carte pasionantă despre personalitatea lui Constantin Noica. G. Călinescu în Bietul Ioanide creează figura artistului de geniu reluând într-un fel mitul meşterului Manole din Mănăstirea Argeşului. Dar şi încercarea scriitorilor de a arăta că viaţa omului comun nu e cu nimic mai prejos, prin complexitatea ei psihică, faţă de viaţa individului de excepţie trebuie luată în considerare. Romancierul austriac Robert Musil e autorul unui roman intitulat Omul fără însuşiri care-şi alege ca erou tocmai un astfel de om. James Joyce rescrie Odiseea lui Homer în romanul Ulise care este epopeea unui anonim de la începutul secolului nostru locuind în marea metropolă a Dublinului. Prin romanul său Moromeţii, Marin Preda dovedeşte că viaţa interioară şi nivelul intelectual ale unui ţăran ca Ilie Moromete nu sunt mai prejos de trăirile unui intelectual ca Ştefan Gheorghidiu. În piesa de teatru Regele moare, Eugen Ionescu încearcă să demonstreze că în lumea absurdă a puterii regele e şi el un om ca toţi oamenii. Nu trebuie însă să credem că modelele pe care le oferă literatura sunt doar pozitive. Romanele lui Balzac sunt pline de arivişti, parveniţi, zgârciţi, oameni imorali, afacerişti veroşi, ipocriţi. La fel, în romanele lui Dostoievski întâlnim personaje contradictorii, în care viciul se întâlneşte cu virtutea, tandreţea cu abjecţia, crima cu iubirea. Teatrul lui Caragiale pune sub lupă personaje care întruchipează demagogia, venalitatea, prostia, stupizenia, vulgaritatea etc.

În sfârşit, să nu uităm nici faptul că literatura îi propune cititorului nu doar personaje exemplare, ci şi locuri exemplare: ţinuturi şi ţări exotice, forme sociale utopice de existenţă şi organizare, ca la Swift (Călătoriile lui Gulliver), Daniel Defoe (Robinson Crusoe), Herman Hesse (Jocul cu mărgele de sticlă) sau, în literatura noastră, Mircea Nedelciu (Tratament fabulatoriu).

(Gh. C.)

Ilustrăm acest capitol cu imagini ale inocenţei (opere de artă şi fotografii).

Monastirea Argeşului

PREZENTAREA TEXTULUI

TEMA JERTFEI PENTRU CREAŢIE. Situată de G. Călinescu între miturile fundamentale ale culturii române, tema baladei *Mănăstirea Argeşului*, jertfa artistului pentru creaţie, a stârnit şi stârneşte încă suficiente controverse. Pentru a construi o biserică deosebită, „*cum n-a mai fost alta*“, meşterul este gata să-şi sacrifice soţia (implicit, copilul) şi chiar tovarăşii de lucru. Mircea Eliade atrăgea atenţia în *Comentarii la Legenda meşterului Manole* că este vorba, în text, de mai mult de o simplă dăruire totală a unui artist. Manole este un constructor excepţional, iar rodul muncii sale nu poate fi altfel: viaţa, limitată prin însăşi condiţia umană, merită a fi jertfită într-un alt *mit al întemeierii* (precum cel al lui Traian şi al Dochiei), al *descălecatului de-al doilea*, cum ar spune bătrânii cronicari. Legenda (formă „decăzută“ a mitului, ca şi basmul) întruneşte cerinţele „cântecului bătrânesc“: *erou excepţional care făptuieşte sarcini excepţionale în condiţii excepţionale*.

SEMNIFICAŢIA LOCULUI. Un ctitor, Negru-Vodă, caută un loc excepţional, „*Pe Argeş în jos*“ (uneori, „*În sus pe Argiş*“), spre a construi o biserică, dar nu oricare: „*Aici să-mi duraţi / Mănăstire naltă / Cum n-a mai fost altă*“. Este, am putea spune, construcţia care îngemănează tânărul stat şi credinţa strămoşească, pecetluieşte în piatră oblăduirea poporului de către puterea divină şi cea pământească. Mănăstirea trebuie „*durată*“, ea este loc „*de pomenire*“ şi atunci e de înţeles de ce nu poate avea egal şi de ce nu poate fi întrecută în măreţie de o altă construcţie de acelaşi fel, cu aceeaşi destinaţie. Nu „*un mal frumos*“ caută celebrul Negru-Vodă, asimilat lui Basarab I, ci „*un zid părăsit / Şi neisprăvit*“ („*Un zid învechit, / Un zid părăsit,/ Rămas de demult*“ sau: „*Un zid de demult, / Un zid părăsit / Şi neisprăvit, / Vechi şi mucezit*“). Locul este caracterizat şi într-alt mod: „*Câinii cum îl văd / La el se reped / Şi latră-a pustiu / Şi urlă-a morţiu*“. Legătura cu un trecut obscur pare să fie clar exprimată şi va fi confirmată de firul epic: locul nu este numai unul blestemat, el se lasă greu descoperit şi refuză construcţia. Domn, Negru-Vodă nu poate afla ciudatul plasament, ales a priori, fără a-l „mitui“ (răsplăti) pe ciobănaş – om al locului, singurul cunoscător al ruinelor, temător de stăpânul său, pentru care este gata să-l refuze pe voievod: „*Nu pot, vai de mine, / Io să merg cu tine. / (...) / Stăpânul m-o bate / Bătaie de moarte*“. Insistenţa domnului în a afla un *anume* loc, apelul la bunăvoinţa (uneori răsplătită cu bani) a ciobănaşului / purcăraşului, faptul că-şi doreşte o biserică durabilă explică de ce este urmat de „*Nouă meşteri mari, / Calfe şi zidari, / Şi Manole zece / Care-i şi întrece*“ („*Stă inima-i rece*“): lui Vodă, ctitor de ţară, îi trebuie un loc excepţional, meşteri de excepţie pentru o clădire de excepţie.



Tonitza. Cap de copil

EROUL EXCEPȚIONAL. Manole, protagonistul baladei, este de la început *alesul*, deocamdată al puterii pământești, trecătoare întru ființă, nu și în spirit. Amenințarea inițială a domnitorului se poate interpreta ca atragere a atenției că zidirea este *sine qua non*, nu se poate *ordona* țara fără Locașul Domnului. Legea trebuie să se armonizeze, cea divină și cea terestră, iar zidul de demult este simbolul entropiei statale: el trebuie convertit.

Manole este meșterul ales încă din debutul baladei: constructorii se împart în *„nouă meșteri mari"* și Manole, *„care-i și întrece"*. Un prim semnal al deosebirii dintre ei îl constituie reacția în fața eșecului muncii lor: *„Tremurau lucrând / Lucrau tremurând"*, cei dintâi, *„Iar Manole sta, / Nici că mai lucra"*. Apoi, doar lui, cel curajos în fața amenințării cu moartea, dar neacceptând eșecul, i se adresează vocea divină: *„O șoaptă de sus / Aievea mi-a spus"* (*„Un vis că visa, / Un vis aievea, / Și visu-i spunea / Că-n deșert lucra"*). Visul ca revelație este un motiv des întâlnit la poeții romantici; în mitologie și în folclor, el este semnul celui ales spre binele tuturor (nu al individului rupt de lumea de rând, împlinindu-și destinul de excepție, dar egoist).

Legământul desparte definitiv cele două categorii de constructori: *„Cei nouă zidari, / Nouă meșteri mari, / Ei, măre, că-mi sta / Până se-nsera. / Acas' când mergea, / Pe drum se vorbea, / Și când ajungea, / Neveste-și chema, / Neveste-nvăța"* / ... / – *„Manole că-mi sta, / La zid că mânea / Ș-acolo dormea / Cu capul p-o piatră, / Pustia s-o bată"*, și apoi îi cere soției să-i facă mâncare dintr-*„un bou bălan / Ce-i pierdut de-un an"* și să i-o aducă *„Pe nor și pe ceață, / Joi de dimineață"*.

DUBLA JERTFĂ. Într-o asemenea îngemănare a elementelor excepționale, Ana (Caplea) nu putea face excepție: ea trece cu succes probele la care este supusă (trei, în multe dintre variante) și ajunge la zid. Iubirea omenească și menirea hărăzită luptă deopotrivă în cei doi soți: Manole, cel dintâi, transformă cu delicatețe jertfa în joc, iar Ana, acceptând ciudatul joc, acceptă implicit jertfa. Situarea contrapunctică a momentelor ridicării zidului și a jelaniei soției lui Manole dă, încă o dată, dramatism faptei unice, irepetabile: o dată cu Ana (Caplea), Manole își îngroapă în zid și iubirea, adică rațiunea de a fi; umanul ajunge astfel să se apropie definitiv de religios, clădirea este *femeia-biserică*.

Finalul baladei este și cea mai controversată parte a acesteia: egoismul domnitorului, orgoliul meșterului, lăudăroșenia meșterilor de rând... În lucrarea poruncită de Domnul, Vodă a urmat doar poruncile, iar Manole și-a împlinit menirea învingând spiritul Răului și ridicând Biserica Domnească (să nu uităm că la Curtea de Argeș a fost prima capitală a Țării Românești). În unele variante, Manole reușește să-și facă aripi, bătute în cuie în propriile brațe, și să zboare asemenea unui Icar autohton. Dumnezeu îi amendează atunci îndrăzneala de a supraviețui monumentului pecetluit cu sufletul / iubirea sa și-l prăbușește.

Ce dăinuie peste veacuri? Biserica și fântâna (izvorul): eternul divin și eternul terestru!

TEME DE LUCRU

- Este Manole un erou? De ce?
- Încercați o compunere în care să precizați importanța alegerii și, apoi, a găsirii locului de construit.
- Comparați drumul soției lui Manole cu acela al eroului de basm.
- Demonstrați, într-un eseu, relația ctitor de țară – meșter – catedrală a țării.

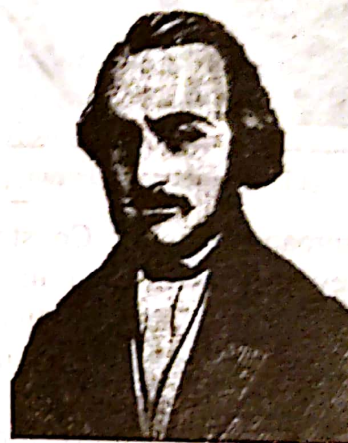
(A. N.)

BIBLIOGRAFIE: Alecsandri, Vasile – *Balade (Cântice bătrâneşti) adunate şi îndreptate de...*, Iaşi, 1852; Eliade, Mircea – *Comentarii la legenda meşterului Manole*, în *Drumul spre centru*, Ed. Univers, Bucureşti, 1991; Teodorescu, G. Dem. – *Poezii populare române*, 1885.

Nicolae BĂLCESCU

Românii supt Mihai-Voievod Viteazul

AUTORUL ŞI OPERA SA



Născut la 29 iunie 1819 în Bucureşti, decedat în 29 noiembrie 1852 la Palermo, în Italia, Nicolae Bălcescu este considerat sufletul Revoluţiei de la 1848 în Ţările Române şi este unul dintre cei mai cunoscuţi reprezentanţi ai generaţiei de la 1848. Este istoric prin vocaţie, dar mai ales prin solicitările epocii: creaţiile sale de rezistenţă vor fi realizate în acest domeniu. Tinereţea sa stă sub semnul unei duble fascinaţii: una pentru studiu şi erudiţie, alta pentru virtuţile militare; la abia 19 ani îl aflăm cadet în oştire, într-o cazarmă la a cărei şcoală era şi învăţător. Cunoscut n-avea însă să devină graţie carierei militare, repede abandonată, ci datorită studiilor sale istorice, în cea mai mare parte publicate în revista pe care o scotea împreună cu August Treboniu Laurian: „Magazin istoric pentru Dacia". Debutează cu studiul *Puterea armată şi arta militară de la întemeierea Principatului Valahiei până acum.* În timpul Revoluţiei de la 1848, Bălcescu ia parte activă atât la evenimentele din Ţara Românească, cât şi la cele din Ardeal. După eşecul revoluţiei va pleca în exil şi, până la sfârşitul vieţii, nu i se va permite întoarcerea în ţară. În ultimii ani ai vieţii, Bălcescu îşi va elabora lucrarea capitală la care cugeta de multă vreme: *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul*. Din cele şase părţi proiectate istoricul încheie doar patru (*Libertatea naţională, Călugărenii, Servagiu, Unitatea naţională*) şi o scrie aproape în întregime pe a cincea: *Mirăslău*.

PREZENTAREA TEXTULUI

„UN BĂRBAT ALES ŞI VESTIT." Atât cât a fost scrisă, lucrarea monumentală reface evenimentele istorice cuprinse între anii 1593 şi 1600, al căror protagonist a fost Mihai Viteazul. Naraţiunea începe în vremea din urmă a domniei în Ţara Românească a lui Alexandru Bogdan, pe când Mihai nu era decât ban al Craiovei, vestit însă deja pentru calităţile sale: *„În acel timp de chin şi de jale, strălucea peste Olt, în Craiova, un bărbat ales şi vestit şi lăudat prin frumuseţea trupului său, prin virtuţile lui alese şi felurite, prin credinţa către Dumnezeu, dragostea pentru patrie, îngăduiala către toţi deopotrivă, prin sinceritatea, statornicia şi dărnicia ce împodobea mult lăudatul său caracter"*. De teama lui, Alexandru-Vodă îl condamnă, sub învinuiri scornite, la moarte. E salvat într-un mod aproape miraculos: călăul, *„când vede acel trup măreţ, acea căutătură sălbatică şi îngrozitoare"*, se înspăimântă şi refuză a-l ucide. Presat de cererea poporului, voievodul e silit să-l ierte, dar nu pentru multă vreme. Obligat să fugă din ţară, Mihai pleacă la

Constantinopol, unde, cu recomandaţii şi daruri, reuşeşte a fi recunoscut drept domn al Ţării Româneşti. Aceasta se întâmpla în 1593, când Mihai avea doar 35 de ani.



Tonitza. Micul muntean

Deşi venit pe tron cu sprijinul Porţii, Vodă nu va răbda prea mult birurile grele, desele prădări şi dezordinea pe care turcii o făceau în ţară. Se întâmplă ca tocmai în acea perioadă papa, nemulţumit la rându-i de puterea otomană, să înceapă a face alianţe între ţările creştine pentru a i se ridica împotrivă. Mihai promise deci a li se alătura.

Răzvrătirea începe cu un complot căruia îi cad pradă mai toţi turcii ce se găseau în ţară la 13 noiembrie 1594 şi, pentru ca vrajba să fie completă, Mihai năvăleşte şi asupra oraşului Giurgiu, pe care îl pradă şi îl arde. Cu ajutor de oaste de la Sigismund Bathory (prinţul Transilvaniei), cu care avea alianţă, Mihai întreprinde în iarna dintre 1594 şi 1595 o serie de atacuri fulgerătoare asupra oraşelor de la Dunăre: Hârşova, Silistra, Rusciuc, Şistov, Cernavodă, Babadag, Oblucița, Turtucaia, Brăila. Rând pe rând acestea trec prin sabia şi focul oştilor lui Mihai. Îndrăzneala lor merge în câteva rânduri chiar până la a trece munţii şi a prăda până aproape de porţile Constantinopolului. Cumplitei campanii de iarnă a lui Mihai îi urmează revanşa turcilor, dar impresionanta năvală a lui Sinan în Ţara Românească e oprită la Călugăreni, într-o înfrângere de necrezut. 180000 de soldaţi otomani nu pot ţine piept celor abia 16000 ai lui Mihai. În retragerea lor la Târgovişte, Bucureşti, Giurgiu turcii suferă încă mari pierderi, cele mai grozave fiind la malul Dunării. Despărţindu-se de ajutoarele moldoveneşti şi transilvănene, Mihai încheie faptele acelei veri cu luarea cetăţilor Nicopole şi Vidin.

Între timp, situaţia aliaţilor săi se schimbă îngrijorător. În Moldova, Răzvan e înlocuit de Ieremia Movilă, credincios turcilor, iar Sigismund Bathory, prinţ capricios, abdică de două ori, ultima oară în favoarea cardinalului Andrei Bathory, şi acesta având înţelegere cu turcii. Mihai schimbă politica şi începe acea campanie pe care Bălcescu o va numi „a unităţii naţionale". În unsprezece zile Ardealul este supus şi doar opt sunt necesare alipirii Moldovei. Dar stăpânirea prea heteroclită, ameninţările din partea Austriei, Poloniei şi Turciei, precum şi intrigile nobililor provoacă începutul nenorocirilor voievodului Mihai, culminând cu înfrângerea grea de la Mirăslău în luptă cu generalul Basta.

FAPTELE CARE CONTUREAZĂ PERSONALITATEA VOIEVODULUI. Bălcescu îşi condimentează relatarea cu o serie de anecdote şi de scene impresionante, menite a contura personalitatea voievodului. Pe popa Stoica, un preot ce-şi luase obiceiul ca, după liturghie, să plece cu credincioşii la vânat turci, Mihai pune să-l dezlege de cele sfinte şi, dându-i sabie, îl face general de pedestrime. Când se trezeşte surprins nepregătit de năvala hanului Gherei ce aducea cu sine mai bine de 34000 de soldaţi, Mihai alege o soluţie disperată, strângând în grabă 6000 de oameni şi plecând să-i izbească pe tătari. Uimit peste măsură de asemenea îndrăzneală, hanul nu îndrăzneşte să se bată şi trece în grabă hotarele ţării. În fine, la Călugăreni, când după trei respingeri ale ostaşilor săi soarta bătăliei e în grea cumpănă, Mihai însuşi o înclină în favoarea-i, prin propriul exemplu: *„Ridicând ochii spre cer, mărinimosul domn cheamă în ajutoru-i protecţia mântuitoare a dumnezeului armatelor. Smulge o secure ostăşească de la un soldat, se aruncă în coloana vrăjmaşă ce-l*

amenința mai de-aproape, doboară pe toți cei ce se încearcă a-i sta împotrivă, ajunge pe Caraiman-Pașa, îi zboară capul, izbește și pe alte capete de vrăjmași și, făcând minuni de vitejie, se întoarce la ai săi plin de trofee și fără a fi rănit". Mihai este aprig, dar nu crud: îi iartă pe boierii care complotează împotriva lui, iar în fața capului dușmanului său, cardinalul Andrei Bathory, care fusese ucis cu cruzime, fără știrea sa, varsă lacrimi, exclamând: „*O, săracul popă, săracul popă!*", apoi îi pedepsește pe vinovații ce așteptau răsplata.

CONDUCĂTORUL MILITAR. Încheiem această prezentare cu un portret pe care Bălcescu i-l face acestui domn războinic:

> „*Mihai își iubea ostașii și cea dintâi a lui îngrijire era pentru dânșii. Totdeauna în mijlocul lor, făcându-le necurmat căutare, cercetând trebuințele lor, când arătându-le familiaritatea unui camarad, când vorbindu-le cu puterea și mărimea unui domn, când cu dragostea unui părinte, el fermeca și răpea mintea și inimile ostașilor. Vitejii din toate părțile și din toate națiile alerga cu entuziasm supt steagul unui erou care le făgăduia biruinți slăvite, căci ei știa bine că el își ține făgăduiala, și înfocarea lor era așa de mare cât și încrederea lor. Cu asemenea căpitan ei erau gata a întreprinde tot, siguri că vor izbuti. Ei era mândri de dânsul și mândri de ei înșiși, gândind că fac parte dintr-o armie nebiruită.*"

SENSUL MORAL AL ISTORIEI. În elaborarea operei sale, Bălcescu pornea de la o concepție extrem de optimistă asupra progresului, o utopie – din punctul de vedere al istoriei așa cum o concepem azi: „*...fiecare pas a vieții omenirei este un pas în această cale care o apropie de Dumnezeu;* (...) *fiecare pas al ei este un triumf al binelui asupra răului*". Misiunea istoricului devenea în aceste condiții tocmai punerea în evidență a mersului lumii sub supravegherea providenței, căci „*orice nație, precum orice individ, are o misie a îndeplini în omenire*". Alegerea figurii lui Mihai Viteazul și felul în care este aceasta abordată vor fi semnificative în acest sens: el e reprezentativ ca erou al creștinătății și ca erou al neamului său, pe care a încercat a-l aduce la unitatea ce i se cuvenea. Prin calitățile sale, el slujește ideea de erou providențial. Bărbat devotat unor idealuri mai presus de el și înzestrat cu un curaj și o voință ieșite din comun, Mihai izbândește în lucrări ce ar fi părut imposibile oricui. Paradoxal pare faptul că, în ciuda culorii concrete pe care istoricul știe să o dea evenimentelor, în ciuda anecdotelor particularizatoare, figura lui Mihai nu se individualizează până la a ne pune în față un om, ci rămâne atașată unei zone ideale, evoluând continuu în plin sublim, lucru la care contribuie și intervențiile exaltate ale autorului în text. Faptul este însă de înțeles, căci pe Bălcescu îl interesează în Mihai *simbolul*, conducătorul a cărui voință se unește cu cea a



Gerrit van Honthorst. Copilăria lui Iisus (detaliu)

providenței. Căderea lui Mihai nu este datorată pur și simplu trădării celor din jur sau vreunei greșeli tactice, ea are motive mai adânci, stând în neînțelegerea până la capăt a misiei eroului (Mihai, de exemplu, nu-i eliberează din jugul lor pe românii din Ardeal, sprijinindu-se în planurile sale războinice pe nobili). Istoricul îi va deplânge așadar marelui om eșecul, dar, nu mai puțin, îl va considera just, meritat. Bălcescu nu năzuiește la o simplă reconstituire din fapte nude, pe el îl interesează puterea de exemplu a evenimentelor, înțelesul moral ce se poate extrage din ele. Pentru aceasta, Ioana Em. Petrescu găsea că „Bălcescu face din Mihai figura cea mai impersonală a cărții – o existență în care individualul se estompează, tinzând spre simbol". În cele din urmă, eroul dispare de pe scena istoriei, dar izbânzile sale, misiunea sa rămân spre a fi duse mai departe: *„...și toată această visare, tot acest frumos ideal național de atunci se înființa!"*

TEME DE LUCRU

- Interpretați titlul lucrării lui Nicolae Bălcescu.
- Folosindu-vă de citatele presărate în prezentare, realizați o compunere în care să fixați personalitatea marelui voievod. Urmăriți în ce măsură imaginea lui Mihai se constituie într-un simbol, într-un trimis al Providenței.
- Realizați corelări – oral sau în scris – cu alte opere literare, plastice etc., de proveniență populară sau cultă, care evocă figura epopeică a domnitorului muntean.

(D. C.)

BIBLIOGRAFIE: Călinescu, G. – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, Ed. Minerva, București, 1982; Manolescu, Nicolae – *Istoria critică a literaturii române*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1990; Negoițescu, Ion – *Istoria literaturii române*, Ed. Minerva, București, 1991; Petrescu, Ioana Em. – *Configurații*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981.

Ion Luca CARAGIALE

În Nirvana



PREZENTAREA TEXTULUI*

GENEZA SCRIERII ȘI SEMNIFICAȚIA TITLULUI. Împreună cu alte două articole, *Ironie* și *Două note*, *În Nirvana* formează un triptic publicistic având în atenție imaginea lui Mihai Eminescu, profilul spiritual și moral al acestuia, personalitatea lui, receptarea acesteia în posteritate. *În Nirvana*, subdatat „1889, iunie 18" și apărut în ziarul „Constituționalul" în 20 iunie același an, este deci un articol realizat „la cald", prilejuit de foarte recenta trecere în neființă a poetului, după o perioadă

* Vezi paragraful consacrat autorului și operei sale, la p. 140 a acestei lucrări.

îndelungă și grea de zbuciumări istovitoare. Titlul articolului îmbracă – lucru mai rar întâlnit în publicistica marelui dramaturg – o haină alegorică. Drumul către Nirvana este, într-un fel, drumul izbăvirii, al atingerii Absolutului. Pentru înlesnirea unor alte interpretări, să notăm definirea Nirvanei după cunoscutul *Dicționar al religiilor* al lui Mircea Eliade și Ioan Petru Culianu: „Cuvânt sanscrit a cărui etimologie este nesigură; în budism, termenul desemnează condiția inefabilă a Spiritului Treaz și este opus lui *Samsara* (subl. în text), ciclul reîntrupărilor. În acest sens, *Nirvana* (subl. în text) este abolirea a tot ce are legătură cu lumea fenomenală și nu poate avea o descriere pozitivă".

Reținând că textul articolului este, într-un fel, provocat de evenimente tragice recente, ne explicăm și resorturile implicite care au determinat și structura acestuia: dorința lui Caragiale este aceea de a evoca imaginea marelui său prieten. *Imaginea celui trecut în eternitate* domină cele trei părți mari ale textului.

TÂNĂRUL EMINESCU. Prima parte stă sub semnul rememorării, enunțată încă din propoziția incipit: „*Sunt peste douăzeci de ani de-atunci*". Pusă, ca întregul text, sub semnul unei viziuni normal subiective, rememorarea beneficiază de o mare prospețime a imaginii.

După fixarea în rama povestirii, primele elemente ale portretului celui care va domina rememorarea sunt oferite de o altă persoană, un actor, vara director de teatru în provincie. Imaginea tânărului Mihai Eminescu se întrupează treptat: „*este foarte învățat, știe nemțește și are mare talent: face poezii*". Celelalte ipostaze care se adaugă sunt grăitoare: slujea, într-un hotel din Giurgiu, „*în curte și la grajd*", a fost găsit „*culcat în fân și citind în gura mare pe Schiller*" și avea în ieslele grajdului „*un geamantan – biblioteca băiatului – plin cu cărți nemțești*".

Ca un artificiu al artei compoziției, să notăm că o imagine construită *a priori* în mintea memorialistului precedă întâlnirea celor doi tineri. Caragiale și-l închipuie „*pe tânărul aventurar ca pe o ființă extraordinară, un erou, un viitor om mare, scos dintr-un tipar de lux*", căci „*un om mare trebuie să fie în toate ca neoamenii*". Se realizează astfel un preambul al fixării covârșitoarei personalități a poetului în conștiința publică.

Portretul tânărului Mihai Eminescu este o pagină antologică ades folosită în lucrările encomiastice:

> „*Era o frumusețe! O figură clasică încadrată de niște plete mari negre; o frunte înaltă și senină; niște ochi mari – la aceste ferestre ale sufletului se vedea că cineva este înăuntru; un zâmbet blând și adânc melancolic. Avea aerul unui sfânt coborât dintr-o veche icoană, un copil predestinat durerii, pe chipul căruia se vedea scrisul unor chinuri viitoare.*"

Notația vizează aspectul fizic, dar mai ales pe cel moral. Trăsăturile morale ale portretului se vor adăuga mereu în text, definitivând într-o progresie permanentă *personalitatea* marelui romantic: foarte tânărul Mihai Eminescu este încântat de literatura germană, deapănă filozofie cu prietenul său, scrie poezie (detaliile vizează *Amorul unei marmure*), apoi – notează autorul – „*mi-a vorbit despre India antică, despre daci, despre Ștefan cel Mare, și mi-a cântat doina*". Notațiile rapide nu ne împiedică să intuim vastitatea zonelor culturale cuprinse de poet încă de la o asemenea fragedă vârstă.

O PERSONALITATE CONTRADICTORIE. Cea de a doua parte a textului, care marchează revenirea din planul rememorării în cel al unei realități generalizante, fixează imaginea personalității marelui ipoteștean *în posteritate* sub semnul destinului („*un om*

mare trebuie în toate să fie ca neoamenii"), ca o permanentă înlocuire şi confruntare a contrariilor:

> *„Aşa l-am cunoscut atuncea, aşa a rămas până în cele din urmă momente bune; vesel şi trist; comunicativ şi ursuz; blând şi aspru; mulţumindu-se cu nimica şi nemulţumit totdeauna de toate; aci de o abstinenţă de pustnic, aci apoi lacom de plăcerile vieţii; fugind de oameni şi căutându-i; nepăsător ca un bătrân stoic şi iritabil ca o fată nervoasă. Ciudată amestecătură! – fericită pentru un artist, nenorocită pentru om!"*

Merită poate să amintim, spre comparare, că, în articolul *Eminescu–omul*, celălalt mare prieten, Ioan Slavici, ne oferă pagini revelatoare privitoare la personalitatea lui Mihai Eminescu din perioada studiilor vieneze. Slavici şi-l aminteşte drept „un tânăr oacheş, cu faţa curată şi rasă peste tot, cu un lung «clăbăţ» (căciulă mare purtată în Banat, n.n.) bănăţănesc peste pletele negre, cu ochi mărunţi şi visători şi totdeauna cu un zâmbet oarecum batjocoritor pe buze". Cultura tânărului Eminescu este impresionantă: „...cunoştea la vârsta de douăzeci de ani nu numai învăţăturile cuprinse în evanghelii, ci şi pe ale lui Platon, pe ale lui Confuciu, Zoroastru şi Buddha, şi punea religiozitatea, orişicare ar fi ea, mai presus de toate. (...) El lucra pe timpul acela la traducerea operei lui Kant asupra raţiunii pure, era plin de Spinoza, pe care-l citise de curând, şi citea pe Fichte".



Tonitza.
Copil îmbrăcat în roşu citind

Despre caracterul „inteligibil" şi cel „empiric" al lui Mihai Eminescu, prietenul său ardelean consemnează: „Era un om cu trebuinţe puţine, dar cu apucături boiereşti, care ştia să sufere şi să rabde fără ca să se plângă şi respingea cu un fel de oroare tot ceea ce i se părea vulgar; mijloacele pe care tatăl său i le punea la dispoziţie erau îndestulătoare pentru traiul pe care şi-l dorea (...). Pornirile lui însă erau atât de vii încât îi covârşeau puterea stăpânirii de sine".

DRUMUL CĂTRE NIRVANA. Partea a treia a articolului justifică titlul acestuia. Caragiale face încercarea de a înţelege sfârşitul lui Eminescu drept un drum către Nirvana. Imaginile de mai jos surprind personalitatea complexă a poetului:

> *„Era, în adevăr, un om dezordonat, dar nicidecum vicios. În lumea asta, mulţimea celor de rând crede că plăcerile materiale ale vieţii sunt privilejul lor exclusiv şi că oamenii rari nu au voie să aibă şi ei defecte.*
>
> *Avea un temperament de o excesivă neegalitate, şi când o pasiune îl apuca era o tortură nepomenită. Am fost de multe ori confidentul lui.*
>
> *Cu desăvârşire lipsit de manierele comune, succesul îi scăpa foarte adesea... Atunci era o zbuciumare teribilă, o încordare a simţirii, un acces de gelozie, cari lăsau să se întrevază destul de clar felul cum acest om superior trebuia să sfârşească.*
>
> *Când ostenea bine de acel cutremur, se închidea în odaia lui, dormea dus şi peste două-trei zile se arăta iar liniştit, ca «Luceafărul lui – nemuritor şi rece».*
>
> *Acum începea cu verva lui strălucită să-mi predice budismul şi să-mi cânte Nirvana, ţinta supremă a lui Buda-Çakiamuni.*

O aşa încordare, un aşa acces a avut în ultimele momente bune: acela a fost semnalul sfârşitului. După cutremur, el nu s-a mai închis în odaie să se culce şi să mai facă ce făcea mai-nainte Luceafărul. A pornit înainte, tot înainte, până ce a căzut sub loviturile vrăjmaşului pe care-l purta în sânu-i încă din sânul maicii sale. Copil al unei rase nobile şi bătrâne, în el se petrecea lupta decisivă între flacăra celei mai înalte vieţi şi germenul distrugerii finale a rasei – geniul cu nebunia.

Lupta a fost groaznică. Încercarea, drumul către Nirvana, a fost tot aşa de dureroasă cât şi de strălucită.

În capul cel mai bolnav, cea mai luminoasă inteligenţă; cel mai mâhnit suflet, în trupul cel mai trudit! Şi dacă am plâns când l-au aşezat prietenii şi vrăjmaşii, admiratorii şi invidioşii sub «teiul sfânt», n-am plâns de moartea lui; am plâns de truda vieţii, de câte suferise această iritabilă natură de la împrejurări, de la oameni, de la ea însăşi.

Acest Eminescu a suferit de multe, a suferit şi de foame. Da, dar nu s-a încovoiat niciodată; era un om dintr-o bucată, şi nu dintr-una care se găseşte pe toate cărările.“

Atingerea Nirvanei devine sinonimă cu atingerea absolutului.

În vastul eşafodaj literar (de la poncife la cumpănite pagini exegetice), muzical, plastic, cinematografic etc., menit să surprindă personalitatea poetului nostru naţional, articolele lui Caragiale, în mod deosebit *În Nirvana*, alcătuiesc, mai presus de toate, pagini de adâncă vibraţie sufletească.

TEME DE LUCRU

- Aveţi suficiente date pentru a realiza, voi înşivă, portretul (mai ales) moral al Ipoteşteanului. Realizaţi-l. Sprijiniţi-vă şi pe o afirmaţie arhicunoscută, conform căreia „Eminescu este omul deplin al culturii româneşti“.
- Poate v-ar pasiona să realizaţi o compunere / un eseu cu titlul „Eminescu şi setea de absolut“. Desigur vă veţi raporta şi la / mai ales la creaţia poetică a marelui scriitor.

(Fl. Ş.)

BIBLIOGRAFIE: *** – *I.L. Caragiale interpretat de...*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1974; Călinescu, Al. – *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1976; Manolescu, Florin – *Caragiale şi Caragiale*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1983.

Mihail SADOVEANU

Fraţii Jderi

AUTORUL ŞI OPERA SA

S-a născut în 5 noiembrie 1880 la Paşcani şi a murit în 19 octombrie 1961 în Bucureşti. Debutul în forţă, cu patru volume, *Povestiri*, *Şoimii* (roman), *Dureri înăbuşite*, *Crâşma lui Moş Precu*, îi aduce preţuirea criticului Nicolae Iorga, care numeşte anul 1904 „anul Sadoveanu“. Se regăsesc aici *in nuce* marile teme ale creaţiei sadoveniene: istoria,

natura, crâşma, târgul, universul rural, refacerea spaţiului străvechii Sciţii, dar se fixează mai ales o tipologie umană deosebită alcătuită îndeosebi din pescari moldoveni şi dobrogeni, păstori, pădurari moldoveni şi ardeleni, vânători, prisăcari, călugări, hoţi. Până la primul război mondial, autorul publică: *Povestiri din război*, *Amintirile căprarului Gheorghiţă* (1905), *Floarea ofilită*, *Mormântul unui copil*, *Povestiri de sărbători* (1906), *Însemnările lui Niculai Manea*, *La noi la Viişoara*, *Vremuri de bejenie* (1907), *Duduia Margareta*, *O istorie de demult*, *Oameni şi locuri* (1908), *Cântecul amintirilor* (1909), *Povestiri de sară* (1910), *Apa morţilor* (1911), *Bordeienii şi alte povestiri*, *Un instigator* (1912), *Privelişti dobrogene* (1914), *Neamul Şoimăreştilor* – roman (1915), *Foi de toamnă* (1916).



După război apar operele mari: *Umbre* (1920), *Cocostârcul albastru* (1921), *Strada Lăpuşneanu* – roman (1921), *Drumuri basarabe* (1922), *Oameni din lună*, roman (1923), *Venea o moară pe Siret*, roman (1925), *Dumbrava minunată* (1926), *O întâmplare ciudată* (1929), *Depărtări* (1930), *Măria sa Puiul Pădurii*, roman (1931), *Nunta domniţei Ruxandra* (1932), *Soarele în Baltă sau aventurile şahului* (1933), *Paştile Blajinilor* (1935), *Ochi de urs*, *Valea Frumoasei* (1938), *Vechime* (1940), *Poveştile de le Bradul Strâmb* (1943). Realizări de excepţie reprezintă romanele *Demonul tinereţii* (1928), *Zodia Cancerului* (1929), *Baltagul* (1930), *Creanga de aur* (1933), *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* (1933), *Nopţile de Sânziene* (1934), *Fraţii Jderi* (1935, 1936, 1942), *Divanul* (1940), *Ostrovul lupilor* (1941) şi volumele de povestiri *Ţara de dincolo de negură* (1926), *Hanu Ancuţei*, *Împărăţia apelor* (1928). Caracteristică acestei perioade este adâncimea filozofică a viziunii ce capătă dimensiuni cosmice.

În 1952 apare *Nicoară Potcoavă*, o versiune a *Şoimilor*; în 1944 scrierea cu caracter memorialistic *Anii de ucenicie*, în 1946 *Fantazii răsăritene* şi în 1950 *Nada florilor*, o versiune nouă a *Împărăţiei apelor*.

PREZENTAREA TEXTULUI

GENEZA ŞI APARIŢIA TRILOGIEI. La crearea trilogiei *Fraţii Jderi* s-a pornit de la un material artistic şi documentar – cronica lui Ureche şi *O samă de cuvinte* a lui Neculce, *Descrierea Moldovei* de Cantemir –, dar scriitorul a avut în atenţie şi scrierile lui Alecsandri, Eminescu, Delavrancea, Bolintineanu, Iorga, în care era glorificat Ştefan cel Mare. În ţesătura romanului apar şi fire din memoria folclorică; recunoaştem motive preluate din balade populare ori din basme, precum şi elemente de mitologie păgână şi creştină. Din *Viaţa lui Ştefan cel Mare*, publicată de Sadoveanu în 1934, au intrat în cadrul romanului capitolele VI şi VII.

Marea carte de maturitate este scrisă în anii când viaţa artistului şi aceea a Europei erau supuse zbuciumului şi zbaterilor. Într-o perioadă de puternică instabilitate politică, socială şi culturală, în anii de dinaintea ultimului război mondial şi în timpul acestuia, pentru autor, Moldova din veacul al XV-lea condusă de mintea genială şi braţul tare al lui Ştefan cel Mare reprezintă o epocă de echilibru şi putere.

Primul volum al trilogiei *Fraţii Jderi*, intitulat ulterior *Ucenicia lui Ionuţ*, apare în mai 1935. Următorul, *Izvorul Alb*, iese de sub tipar în iunie 1936.

SADOVEANU ŞI LUMEA SA EPOPEICĂ. Abia după şase ani, în 1942, apare *Oamenii Măriei Sale.*

„Descoperirea unui timp şi a unui topos românesc, apropierea de formele originare, sentimentul unei autohtonii străvechi angajează progresiv conştiinţa, imaginaţia lucrând adecvat. Nu numai în Manole Păr-Negru, personaj imaginat, transpare ceva din fondul abisal, inconştient al lui Sadoveanu, dar şi în Ştefan, voievodul, eposul tinzând să ia din prezent nostalgiile şi uneori – deloc paradoxal – necesitatea mitologicului" (Constantin Ciopraga, *Mihail Sadoveanu, Fascinaţia tiparelor originare*).

Sadoveanu reconstituie cu mijloacele epicului istoria Moldovei din timpul lui Ştefan cel Mare, creând o amplă cronică a vieţii sociale a acestei epoci eroice, mişcarea narativă ridicându-se prin mitizare la cote legendare.

Intriga complicată şi imprevizibilă, situaţiile epice limită, culoarea de epocă ce contribuie în bună măsură la realizarea tonalităţii dau, evident, impresia de roman istoric, unde întâlnim formule ale romanului de aventuri practicate de Walter Scott şi Al. Dumas. S-a vorbit de multe ori despre existenţa mai multor microromane în cadrul unuia singur: roman al formării, romanul domniei, al familiei, al eroismului etc. Toate acestea corespund ideii de roman frescă.

S-a insistat că trilogia *Fraţii Jderi* este o epopee eroică. Aceasta, deoarece are o structură pluriformă, un ritm polifonic, monumentalitate, viziune mitică şi atmosferă de legendă. Putem ajunge la concluzia că ne aflăm în faţa unui roman epopeic simbolic, pentru că naraţiunea urmăreşte atât destinul individual, cât şi pe cel colectiv, investite cu sensuri simbolice. Ea impune de asemenea un personaj exemplar.

Romanul are trei părţi care sunt dispuse în cadrul celor trei volume. Construcţia epopeică este exprimată şi de cele două niveluri ale acţiunii. În interiorul primului nivel, cel social, distingem un plan istoric, unde se concentrează evenimentele din jurul domniei (acţiunile politice şi militare ale lui Ştefan), şi un plan civil, în care se ilustrează viaţa oamenilor – aici un nucleu principal fiind familia Jderilor. Al doilea nivel, care este existenţial, are un plan real şi un plan miraculos, legendar.

UCENICIA LUI IONUŢ. Hramul Mănăstirii Neamţ, din vara anului 1469, cu care se deschide primul volum, este un spectacol ceremonial ce are rolul de a sublinia măreţia voievodului şi unitatea dintre acesta şi mase. În acest moment intră în scenă Ionuţ Jder şi Nechifor Căliman. Din povestea bătrânului staroste, plină de umor, aflăm despre războiul lui Ştefan *„cu această ţară fără rânduială*", unde poruncesc *„mulţi stăpâni*". Acum se conturează vechiul conflict domnitor – boieri.



Tonitza. Băiat

Intriga se învârteşte mai ales în jurul tentativei nereuşite a lui Gogolea Pogonat de a-l răpi pe Catalan. Armăsarul domnesc are însuşiri magice. În el este concentrată puterea voievodului.

Ionuţ este chemat în slujbă domnească, şi în prima sa călătorie la Suceava este însoţit de vistiernicul Cristea şi de frumoasa Candachia. Arhimandritul Amfilohie şi părintele Timotei sunt dascăli vestiţi, de la care Ionuţ are de învăţat. Numită *bildungsroman*, *Ucenicia lui Ionuţ* este deocamdată un roman al inocenţei. Candoarea tânărului erou este reliefată mereu de către Nechifor Căliman, care îl numeşte „mânz".

Tânărul cunoaşte şi prima criză erotică. Dragostea pentru jupânița Nasta, de la Ionăşeni, îl determină să trădeze frăţia de cruce cu Alexăndrel-vodă. Are prilejul să-şi treacă examenul de oştean adevărat, prin lupta vitejească cu duşmanii lui Vodă, salvând viaţa fiului domnesc.

Înainte de a intra în planul realului, incursiunea tătarilor şi biruinţa asupra lor este anticipată prin prevestiri miraculoase: *„Stând sfântul mucenic ca o pază în acea lumină a văzduhului, i s-au arătat măriei sale Ştefan hoardele împungând în ţară. (...) Atuncea iar s-a mişcat oşteanul lui Hristos Ioan, arătând cu braţul semn de închidere în urma nohailor“*.

Plecarea lui Ionuţ la Chilia, însoţit de slujitorul său, Gheorghe Botezatu Tătarul, are drept scop recuperarea jupâniţei Nasta. Evadarea necugetată din cadrul familial este până la urmă o călătorie cognitivă – temă epopeică. De fapt, aventurile lui Ionuţ au şi un caracter iniţiatic.



Tonitza. Joc de copii

IZVORUL ALB. Volumul I este un roman al cunoaşterii primitive, empirice. Volumul următor este romanul cunoaşterii magice, iar ultimul, al cunoaşterii raţionale.

Seceta şi cutremurul descrise la începutul părţii a doua a romanului sunt semne ale evenimentelor viitoare. Tehnica anticipativă, realizată prin simbolizare, este proprie epopeii: *„A detunat în fundul pământului şi s-a dat zvon în înălţime, pentru ca să nu mai întârzie domnii şi împăraţii; să nu se mai desfrâneze în lume, ci să purceadă împotriva lui Antihrist război pentru credinţa dreaptă“*. Viziunea mitică este întărită şi prin dimensiunea monumentală şi fantastică conferită fraţilor Căliman, prezenţi în momentul cutremurului, la curtea de la Suceava: *„Uită-te la dânşii cât îs de mari şi de grei: parcă ar fi inorogi“*. Gândirea lor este primitivă, mişcându-se pe linia acestei viziuni, ei fiind convinşi că *„n-a dat din coadă prea tare peştele cel mare pe care stă aşezat pământul“*.

Cetatea Neamţ este locul de recluziune al lui Ionuţ Jder, un topos unde recunoaştem tema exilului existenţial al individului, condiţie necesară reintegrării sociale a inocentului.

Jitnicerul Neculăieş Albu o răpeşte pe Maruşca, fiica lui Iaţco Hudici şi dragostea târzie a lui Simion. Expediţia recuperatoare la Volcineţ, în Polonia, întreprinsă de fraţii Jderi este un episod eroic şi cavaleresc.

Spectacolul căsătoriei lui Ştefan cel Mare cu Maria de Mangop, urmaşă a vechilor Comneni, reţine prin ceremonialul ce participă la realizarea culorii de epocă. La Sadoveanu nunta este un motiv central, având, pe lângă aspectul etnografic, valenţe politice, filozofice sau sociale.

Nucleul narativ al volumului, unde Ştefan cel Mare apare în prim-plan, este scena vânătorii de la Izvorul Alb. Din nou faptul real este proiectat în mit. S-a afirmat de atâtea ori că vânătoarea domnească este un ritual de iniţiere. Pelerinajul domnesc ilustrează motivul căutării – al soluţiilor de împlinire a unui destin individual – al voievodului – şi colectiv – Moldova. Domnul este acum exploratorul. Pentru a lămuri sensurile prezentului şi viitorului este necesară această contopire cu trecutul, care se realizează prin cufundarea în elementul naturii. Călăuză în această călătorie este legendarul bour.

Culoarea albă primeşte la Sadoveanu sensuri pozitive. Calul alb este simbolul puterii politice, iar bourul alb este primordial, fiind o metaforă a vechimii timpului. Izvorul alb este o metaforă a curgerii tuturor lucrurilor, sugerând existenţa universală. Forma metaforică a acestei călătorii pe verticală, spre starea edenică a începuturilor, este vânătoarea. Dacă stihiile şi apele sunt imagini ale schimbării, ale curgerii temporale, muntele, piatra exprimă permanenţa, fixitatea. Peştera este un loc al meditaţiei.

Încă o dată observăm că la Sadoveanu natura nu este decorativă. Omul intră în corespondenţă cu ea, este încadrat cosmologic (Edgar Papu).

Iniţierea în cel mai înalt grad în tainele naturii o întâlnim la mag sau la înţelept. Un astfel de tip uman este schivnicul de la Izvorul Alb, dar adevăraţi magi sunt şi arhimandritul Amfilohie Şendrea, cuviosul Nicodim, dar şi Ştefan cel Mare, care preia semnele astrelor şi le aplică în cârmuirea ţării:

ÎN APĂRAREA CREDINŢEI CREŞTINE (fragment din roman)

„– Părinte Amfilohie, grăi Domnul cu jumătate de glas, trebuie să mă mărturisesc sfinţiei tale. Astăzi sufletul meu s-a cutremurat în faţa puterii lui Savaot.

– Toţi suntem frunze la suflarea lui de vifor, îngână arhimandritul. Totuşi pe aleşii săi Domnul Dumnezeu îi ocroteşte, căci aşteaptă să se plinească întâi lucrarea lor în această lume şi în această viaţă.

Voievodul plecă fruntea.

– Părinte Amfilohie, făgăduinţa mea cătră Domnul Hristos şi cătră prea curata lui Maică Fecioară mi-am împlinit-o în parte. Unele biserici au fost înălţate; altele se isprăvesc acum; altele se vor clădi. Apucând ismailiteanul Cetatea Împărăţiei, a spurcat lacaşurile sfinte şi le-a schimbat în geamii. Dumnezeu a îngăduit asta ca o pedeapsă grecilor, pentru destrăbălarea lor. Ţarigrădenii de mult nu mai ascultau nici de Dumnezeu, nici de împărat. Fără aceste două ascultări, nici o împărăţie nu poate sta. Deci varvarii surpând pe bizantini, Hristos a rămas sărăcit de-atâtea odoare. Unde a fost dulceaţă a inimii întru slava lui Isus, acuma-i capişte idolească. N-am putut fi mai harnic, căci am găsit ţara bântuită de răi şi sărăcită; însă am sporit pe cât am putut, în acest pământ, cetăţuile credinţii. Paguba de acolo întrucâtva am răscumpărat-o.

– Slăvite stăpâne, la judeţul cel din veac se va ţine samă.

– Nu-i destul, părinte.

– Ştiu, stăpâne. Această hotărâre ascunsă a măriei tale, de care eu umilitul am avut înştiinţare, nu o vei mai întârzia.

– Crezi sfinţia ta că acesta este înţelesul semnului ce mi s-a arătat azi?

– Luminate stăpâne, am fi lipsiţi de credinţă dacă am înţelege altfel. În fiecare zi răsare şi asfinţeşte soarele, arătând trecerea timpului. Dumnezeu cere şi alte fapte.

– Nu voi întârzia, sfinţite părinte Amfilohie. Acesta e gândul meu cel mai adânc, pe care sfinţia ta l-ai înţeles. De doi ani oastea mea e gătită – aştept să se mişte domnii şi craii, precum e înţelegerea. Fără un sprijin de pretutindeni, nu pot păşi înainte. Când au purces de la crăiia franţuzească şi de la Italia luptători pentru Sfântul Mormânt, au ieşit de pretutindeni puterile creştinătăţii, ca să deie sprijin, şi astfel au biruit cetăţile necredincioşilor şi au dobândit locul sfânt. Tot aşa acum; vreau să văd aur şi fier punându-se în mişcare; vorbele şi făgăduinţile nu folosesc dacă nu-s sprijinite de oşti. Sunt în lume crai şi împăraţi; puterea lor e slăbiciune dacă nu înţeleg de ce răsare şi asfinţeşte soarele, cum bine spui sfinţia ta. Numai

prostimea vieţuieşte pentru pântece; domnii şi craii au altă rânduială. Cine nu vede primejdia ismailitenilor nu-i nici domn, nici crai. Cine nu se pune pe sine jertfă pentru credinţă, nu-i vrednic să ţie în stăpânirea sa noroadele; e mai puţin decât cel din urmă mişel."

OAMENII MĂRIEI SALE. Primele două volume alcătuiesc o cronică de familie, având în vedere provizoriul, viaţa de toate zilele. În acelaşi timp, ele sunt o cronică socială, analizând procesul alcătuirii în Moldova a unei noi societăţi, bazate pe rânduială şi dreptate. Ultimul volum este mai încărcat de istorie, este o frescă a întregii Moldove care se întăreşte pentru războiul cu turcii.

În volum distingem două episoade principale. Primul este călătoria lui Ionuţ în Imperiul Otoman, care, în viziunea autorului, are atributele infernului. Reapariţia lui Ionuţ la suprafaţă, în urma acestei dispariţii iniţiatice, aduce achiziţionarea unei a doua personalităţi, o transmutare de destin.



Tonitza. Ticuleana

Dintre episoadele secundare reţinem farsa jucată de Ionuţ lui Alexăndrel-vodă, dar şi povestea plină de mister a morarului de la Mănăileşti, după care urmează o enclavă descriptivă – prezentarea ţinutului Vasluiului – ce reţine atenţia prin dimensiunea panoramică, calm pregătitor pentru al doilea episod fundamental cu funcţie de deznodământ: bătălia de la Vaslui. În realizarea tabloului luptei de la Podul-Înalt se recurge la procedeul amplificării epopeice, obţinut prin comparaţii şi hiperbole. Astfel, bătălia finală este plasată în timpul mitic. Scena confruntării cu balaurul se repetă canonic: „*foirea urdiei a pornit din nou, ca a unui balaur cu multe capete şi labe care se târâia prin mlaştină*"; „*...trupul balaurului a fost curmat în două*". În acest context simbolic, Ştefan cel Mare este investit cu rolul mitic al omorâtorului de dragoni: „*Osmanlâii au pornit în risipă mânaţi de biciul de foc al marelui arhanghel înfricoşat*".

Timpul terestru, istoria irumpe în eternitate.

Se poate spune că personajele nu suferă un proces de devenire psihologică, ele sunt fixe. De fapt, sunt încadrate cosmologic, natura se reflectă în om. Ele sunt arhetipuri, având rol mitic. În acelaşi timp, caracteristică spaţiului epopeic este monumentalitatea eroilor.

Personajele apar şi în ipostaza de naratori. Povestitorul narează istoria, povestitorii comentează viaţa. Solul papal şi solii veneţieni care vizitează Ţara Moldovei creează romanul epocii. Când autorul întreprinde panorama vieţii sociale, personajul colectiv devine narator: „*Noi răzeşii, mai ales noi răzeşii din Ţara-de-Sus, suntem bărbaţi care nu ne spăriem cu uşurinţă de unii şi de alţii*".

ŞTEFAN CEL MARE, UN PERSONAJ COPLEŞITOR. Cele două personaje fundamentale ale epopeii sunt Ştefan cel Mare şi Ionuţ Jder. Ştefan cel Mare este un personaj istoric, este domnitorul, dar este urmărit şi în momente obişnuite, este umanizat. Portretul său urmăreşte linia inaugurată de Grigore Ureche: „*Se vorbeşte prin sate despre măria-sa că-i un om nu prea mare de stat, însă groaznic când îşi încruntă sprânceana*". Ştefan cel Mare este un om al Renaşterii, un iluminist. De multe ori, postura sa de personaj absent îl

ridică la rangul de forţă coordonatoare a realităţii. Înfăptuieşte ordinea în planul uman („*Războiul meu... îl am cu această ţară fără rânduială*"), dar şi la nivel cosmic. „*De când acea putere se aşezase asupra Moldovei, părea că s-au schimbat şi stihiile.*" Este mag, învăţat, dar are şi atributele eroului, pentru că transmite un sens universului. Este un personaj justiţiar instaurând în Moldova siguranţa şi spiritul dreptăţii. Dintre diversele situaţii în care e prezentat, definitoriu apare episodul luptei de la Vaslui, aceasta devenind simbol al tuturor războaielor sale, al epopeii Moldovei timpului său, al conducătorului de oşti – Ştefan, el însuşi erou de epopee.

OMAGIU CELOR CĂZUŢI ÎN LUPTĂ (fragment din roman)

Să-l surprindem pe măritul voievod într-o altă ipostază:



Anonim. Fetiţa cu pasărea moartă

„*Călare pe Vizir, şi împresurat de curteni, măria sa a făcut în pas ocolul bătăliei; apoi s-a oprit în locul unde morţii Moldovei fuseseră adunaţi. Se oprea ici-colo căutând cu privirile, până ce deodată a simţit la harmasarul său, încăpestrit cu surguci şi fuior de barbă, o nelinişte. Vizir a ferit în lături, forăind. Măria sa a descălecat şi a cunoscut, la câţiva paşi pe comişii săi, şi mai încolo pe bătrânul Căliman starostele.*

Lepădând frâul, a trecut spre altarul ce se ridicase sub cerul liber şi sub ninsoare şi a îngenunchiat. S-au supus în genunchi steagurile de răzăşi, curtenii şi toată suflarea câtă era de faţă, iar vlădica Tarasie a început a ceti între clericii săi, sub prapori, stâlpul morţilor.

Din îngenuncherea sa, Voievodul ridica în răstimpuri privirile, chemat de acea tăcere îngheţată a oştenilor săi. Stăteau cu faţa spre cer, înseninaţi de alinarea din urmă şi luminăţia sa îşi simţea inima înnegurată de jale. După ce s-au cetit stâlpii şi preoţii cu psalţii au cântat cu frumoase glasuri veşnica-pomenire a căzuţilor, Domnul nu şi-a putut stăpâni tulburarea şi a rupt din sufletul său aceste vorbe în auzul celor din juru-i:

– Când răsare soarele avem să ne aducem aminte de ei. Şi avem să-i jelim deasemeni când soarele asfinţeşte. Şi când ne vom trezi la bătaia miezului nopţii, avem să-i simţim în jurul nostru şi ne vom afla nemângâiaţi de pierderea lor."

TEME DE LUCRU

- Realizaţi portretul lui Ştefan cel Mare, aşa cum se reliefează din textul de mai sus.
- Surprindeţi (pe baza textului) elemente ale artei scriitoriceşti caracteristice lui Mihail Sadoveanu.
- Comentaţi ultimul paragraf citat din diferite perspective, propuse chiar de voi.
- Surprindeţi alte trăsături ce evidenţiază personalitatea voievodului. ***(I. P. B.)***

BIBLIOGRAFIE: *** – *Mihail Sadoveanu interpretat de...*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1977; Ciopraga, Constantin – *Mihail Sadoveanu. Fascinaţia tiparelor originare*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1981; Paleologu, Al. – *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1977.

Percy B. SHELLEY

Prometeu descătuşat



AUTORUL ŞI OPERA SA

Poet romantic englez, Percy Bysshe Shelley (1792 – 1822) a scris poeme de mari dimensiuni (*Zâna Mab*), poezii politice (*Cântec pentru fiii Angliei*), ode (*Odă vântului de apus*, *Unei ciocârlii*), piese de teatru (*Elada*, *Carol I*).

Concepţia sa despre artă este expusă în eseul *În apărarea poeziei* (1821), în care autorul afirmă că poezia trebuie să aibă un rol salutar în schimbarea moravurilor sau a instituţiilor, iar poeţii să devină „slujitori ai unei inspiraţii tainice, oglinzi ale giganticelor umbre pe care viitorul le proiectează asupra prezentului".

PREZENTAREA TEXTULUI

Capodopera lui Shelley este drama lirică *Prometeu descătuşat* (1820), reluare a unui mit antic, prelucrat înaintea sa, printre alţii, de Eschil şi Goethe.

În mitologie, Prometeu este un erou civilizator. Fiu al titanului Iapet, frate cu Atlas, el a plămădit omul udat cu apă şi a dăruit omenirii focul, furat de la zei. Ca pedeapsă, din porunca lui Zeus, Hefaistos l-a înlănţuit pe stâncile Caucazului, iar un vultur a fost trimis să-i devoreze ficatul.

În prefaţa operei, Shelley lămureşte felul în care şi-a creat eroul. Prometeu este „tipul celei mai înalte desăvârşiri a naturii morale şi intelectuale, care, mânat de cele mai curate şi mai îndreptăţite imbolduri, năzuieşte spre cele mai bune şi mai nobile ţeluri".

Drama are patru acte. În actul I, în Caucaz, înlănţuit de o stâncă, deasupra prăpastiei, Prometeu monologhează împotriva lui Jupiter, cel care l-a pedepsit: „*Pe mine însă, care-ţi sunt duşman, / Tu m-ai făcut, orbit de ură, domn / Asupra vieţii mele chinuite / Şi-asupra răzbunării tale vane. / Trei mii de ani de ore fără somn, / De clipe măsurate prin durere, – / Încât să-mi pară tot atâţia ani, – / Singurătatea, chinul, deznădejdea, / Dispreţul, – iat-a mea împărăţie: / Mai strălucită decât cea pe care / O vezi de pe-al tău tron nepizmuit, / O, zeu atotputernic! De-aş fi vrut / Să-mpart ruşinea tiraniei tale, / N-aş spânzura acuma, pironit / De stânca asta neagră, moartă, rece, / Enormă ce-i alungă şi pe vulturi, – / Făr-a avea în jur vreun fir de iarbă, / Vreo gâză sau vreun zvon de viaţă vie. / Durerea, vai, mi-e dată pe vecie! / Nici o schimbare nu-i, nici o nădejde! / Şi totuşi rabd*".

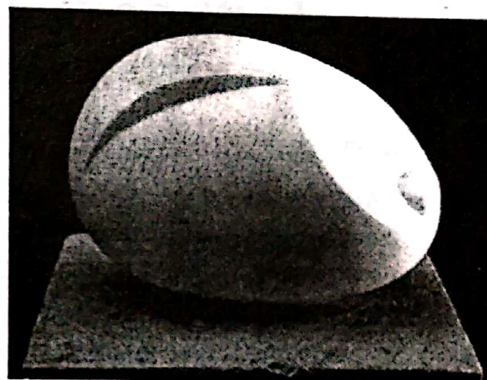
Durerea îi dăduse lui Prometeu înţelepciunea şi puterea de a uita ura împotriva lui Jupiter. Soseşte Mercur, trimisul zeului, care îi cere să renunţe la luptă. Nici Furiile, ameninţătoare, nu reuşesc să-l înduplece pe Prometeu, pentru că el făcuse din propria-i agonie „*o stavilă în calea tiraniei*".

În actul al II-lea apar Asia, iubita lui Prometeu, şi Panteea, sora ei, aflate în surghiun într-o vale încântătoare din Caucaz. Ele se îndreaptă spre peştera lui Demogórgon, „un duh" cu puteri de oracol. Asia vrea să afle când va sosi „ora cea hărăzită" a eliberării lui Prometeu.

În actul al III-lea este prezentat Jupiter, în Cer, înconjurat de zeităţi şi frământat de gândul că omul nu şi-a pierdut speranţa şi curajul: „*Supus-am lumea toată; numai omul /*

Mai are-un suflet, ca un foc nestins / În care ard – spre cer – mustrări cumplite, / Şi îndoieli, şi bocete, şi rugi / Rostite-n silă".

Soseşte Demogórgon şi tirania este învinsă. Hercule îl dezleagă pe Prometeu, gestul semnificând eliberarea omenirii. Pământul-Mumă simte viaţă, bucurie şi căldură prin trupul „*bătrân, uscat şi rece*".



Brâncuşi. Noul-născut

Actul al IV-lea se petrece într-un colţ de pădure, lângă peştera lui Prometeu. De pretutindeni curg „luminile şi muzica". A sosit ziua în care s-a împlinit blestemul prometeic: „*Să-nfrunţi Puterea – oricât de cumplită, – / Şi să iubeşti, cu-ncredere deplină, / Pân-ce Speranţa însăşi va crea / Râvnitul ţel din propria-i ruină: / Să nu te schimbi şi să nu şovăi, da! – / Titanule, aceasta-i slava ta – / Să fii frumos, şi bun, şi liber, iată / Victoria şi viaţa-adevărată!*"

Drama lui Shelley este creată pe ideea că numai după alungarea tiraniei este posibilă unirea virtuţii cu speranţa şi cu iubirea. Acest mesaj include opera în umanism.

TEME DE LUCRU

- Comparaţi poemul lui Shelley cu creaţia lui Al. Philippide *Izgonirea lui Prometeu* şi identificaţi asemănări şi deosebiri între ele, urmărind compoziţia dramatică, structura romantică şi viziunea modernă asupra mitului.
- Caracterizaţi-l pe Prometeu, din poemul lui Al. Philippide, pe baza următoarelor versuri:

  „*Nu s-a sfârşit nimic. Mai este încă.*
  Nu creşte veşnicia, nici nu scade.
  Abia mai simt că vulturul mă roade;
  Abia mai simt că rana mi-e adâncă.
  Mi-e trupul stâncă-n lanţuri pe o stâncă!
  De multă vreme nu mai ştiu să simt."
- Ce trăsături romantice puteţi identifica în textul lui Shelley? *(G. A.)*

BIBLIOGRAFIE: Grigorescu, Dan – *Shelley*, E.P.L., Bucureşti, 1962; Shelley, Percy B. – *Opere alese*, studiu introductiv şi traducere de Petre Solomon, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1957.

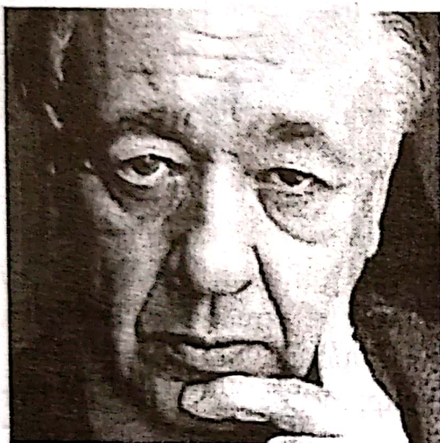
Eugen IONESCU

Regele moare

AUTORUL ŞI OPERA SA

Născut la 26 noiembrie 1909 în Slatina, Eugen Ionescu este dramaturg, eseist, critic literar, prozator şi poet.

O parte a copilăriei şi-o petrece în Franţa, unde şi urmează şcoala primară. Absolvă apoi Liceul „Sf. Sava“ (1928) şi Facultatea de Litere şi Filosofie a Universităţii din Bucureşti (1932). Scurt timp după absolvirea facultăţii, este profesor de limba franceză la licee din Bucureşti şi din provincie.



Debutează cu poezie în revista lui Tudor Arghezi, „Bilete de papagal“ (1928). Debutul editorial are loc în anul 1931, cu placheta de versuri *Elegii pentru fiinţe mici*. Colaborează la revistele „Viaţa literară“, „Fapta“, „Zodiac“, „Facla“, „Floarea de foc“, „România literară“, „Rampa“, „Azi“, „Meridian“, „Familia“, „Reporter“, „Ideea europeană“, „Vremea“, „Universul literar“, publicând cronici literare, pagini de jurnal, eseuri, cronici plastice, poezii şi fragmente de roman. În 1934 îi apare volumul *Nu* – „fals tratat de critică literară“ –, conţinând opinii contestatare şi nonconformiste, vizând scriitorii contemporani consacraţi: Arghezi, Camil Petrescu, E. Lovinescu, Ion Barbu, Mircea Eliade. În 1938 – 1939 obţine o bursă de doctorat la Paris. Pleacă, din nou, în Franţa în 1941. În 1950 debutează ca dramaturg cu piesa *Cântăreaţa cheală*. Opera sa dramatică include peste treizeci de piese traduse şi jucate pretutindeni în lume. În 1970 devine membru al Academiei Franceze. Este *doctor honoris causa* al mai multor universităţi din Europa şi America.

Eugen Ionescu s-a impus ca teoretician al avangardei teatrale din deceniul al şaselea, aşa-numitul „teatru al absurdului“. Cele mai cunoscute piese ale sale, scrise în limba franceză, apărute şi în traducere românească, sunt: *Cântăreaţa cheală*, *Scaunele*, *Lecţia*, *Ucigaş fără simbrie*, *Rinocerii*, *Setea şi foamea*, *Regele moare*. Este autor al mai multor volume de nuvele, jurnal şi publicistică. Se stinge din viaţă la Paris, la 28 martie 1994.

PREZENTAREA TEXTULUI

EUGEN IONESCU ŞI ANTI-TEATRUL. Admirator al lui Caragiale, traducător al lui Urmuz, teoretician al avangardei teatrale din deceniul al şaselea, Eugen Ionescu fundamentează o nouă concepţie asupra spectacolului dramatic. Este un anti-teatru, care neagă atât coerenţa limbajului, cât şi structurile dramatice tradiţionale. Vidul cuvintelor şi neantul ontologic împiedică comunicarea, personajele sunt nişte marionete (*Cântăreaţa cheală*, *Scaunele*). Totuşi, o dată cu piesele *Rinocerii*, *Ucigaş fără simbrie*, *Regele moare*, personajele lui Ionescu ajung să exprime esenţa condiţiei umane, angoasele fiinţei, într-o formulă teatrală cu totul nouă, în care tragicul se împleteşte cu poezia şi absurdul.

„ACTUL DE A MURI CA MOTIV DRAMATIC." Apărută la Editura Gallimard în 1963 şi tradusă în româneşte în 1968, piesa *Regele moare* aduce pe scenă „actul de a muri ca motiv dramatic exclusiv, fără alt nod conflictual" (Al. Paleologu, *Spiritul şi litera*). Pentru prima dată, moartea devine chiar substanţa piesei; nu moartea ca deznodământ tragic, ci moartea ca eveniment unic şi irepetabil pentru fiecare individ.

Regele Bérenger, cu cele două soţii ale sale, Maria şi Margareta, cu doctorul (care este totodată călău şi astrolog), cu slujnica Juliette şi cu bătrânul guard trăiesc într-un regat intrat în stare de dezagregare, de „împuţinare", un regat pustiu, care se va stinge o dată cu regele: ordinea cosmică şi ciclurile naturii se dezagregă, zidurile se surpă, pânzele de păianjen invadează odăile. Aceste semne ale morţii nu sunt ignorate decât de rege, iar regina Margareta şi doctorul trebuie să-l pregătească într-un scurt răgaz pentru moarte. Drama o reprezintă tocmai conflictul interior al omului ce descoperă că va muri, tocmai reacţiile sale în faţa morţii, agonia, încercarea de a se agăţa cu orice chip de viaţă. Orice amănunt al vieţii cotidiene, orice lucru neînsemnat dobândesc din această perspectivă o importanţă copleşitoare: pisicuţa pe care a iubit-o, rasolul de la prânz capătă o valoare absolută pentru rege, căci ele reprezintă existenţa. Moartea semnifică, oricât am încerca să ne pregătim, intrarea în neant; ea echivalează cu stingerea lumii întregi. În plus, moartea este o experienţă atât de intimă, imposibil de transmis, o experienţă unică, în care individul este atras singur. Or, ceea ce a reuşit E. Ionescu prin fantezia sa (simbolică, poetică, absurdă) este tocmai exprimarea inexprimabilului, împărtăşirea acelei propoziţii intolerabile: „*Voi muri*".

Obsesia morţii este de altfel mai veche, ea datează din tinereţe. În *Nu* apare exprimată această spaimă de moarte: „Mi-e teamă. Am avut o dată senzaţia iminenţei morţii: a fost o debandadă în mine, o panică, un ţipăt din toate fibrele, un refuz îngrozit al fiinţei mele întregi" (*Nu*, Bucureşti, 1934).

Zbaterea împotriva morţii, negarea ei, încercarea de a se agăţa de Maria (simbol al dragostei şi al vieţii) se vor dovedi zadarnice. În cele din urmă Margareta, soţia cea aspră (simbol al morţii), îl va ajuta să se desprindă de viaţă.

Moartea reprezintă nu numai acţiunea dramatică a piesei; ea conferă (după cum observa Al. Paleologu) „o suveranitate, o eminenţă absolută consacrate şi de un anumit ceremonial". Bérenger devine rege pentru că moare. Autorul păstrează o ambiguitate în statutul personajelor: ele se comportă când ca nişte persoane banale, chiar şi castelul pare o locuinţă burgheză, când asemenea unor alteţe regale. Dar Bérenger se transformă în momentul morţii nu numai în rege, ci şi în inventatorul cel mai fertil, în poetul cel mai mare (Shakespeare), în constructorul cel mai de seamă (a întocmit planurile turnului Eiffel), în comandantul cel mai viteaz.

Existenţa individuală devine un univers de sine stătător, al cărui centru este individul însuşi. El, regele, creează florile, miresmele, culorile, anotimpurile. Guardul subliniază aceasta: „*O lume pe măsura regelui*".

„*Le roi se meurt*, poemul dramatic al agoniei şi morţii, în care răsună o disperare irezistibilă, funciară, viscerală, e totodată un ditiramb, unul din cele mai tari elogii aduse vieţii" (Al. Paleologu, *Spiritul şi litera*).

ABSURDITATEA MORŢII ŞI BANALITATEA VIEŢII (fragment din text)

„JULIETTA: *Voi, miliarde de morţi, ajutaţi-l.*
GUARDUL: *O, Nimicnicie, ajută-l pe Rege.*

REGELE: *Miliarde de morți. Îmi înmulțesc temerile. Le urmăresc agonia. Moartea mea e fără număr. Atâtea lumi se sting în mine.*
MARGARETA: *Viața e un exil.*
REGELE: *Știu, știu.*
DOCTORUL: *De fapt, maiestate, vă întoarceți în patrie.*
MARIA: *Vei merge acolo unde erai înainte de-a te naște. Nu-ți fie teamă. Trebuie să cunoști locul acela, în chip nelămurit, bineînțeles.*
REGELE: *Îmi place exilul. M-am expatriat. Nu vreau să mă mai întorc acolo. Ce lume era aceea?*
MARGARETA: *Adu-ți aminte, fă un efort.*
REGELE: *Nu văd nimic, nu văd nimic.*
MARGARETA: *Adu-ți aminte, hai, gândește, hai, cugetă. Gândește, gândește, n-ai gândit niciodată.*
DOCTORUL: *Nu s-a gândit niciodată la asta.*
MARIA: *Lume de apoi, lume pierdută, lume uitată, lume scufundată, înalță-te la suprafață.*
JULIETTA: *Altă câmpie, alt munte, altă vale...*
MARIA: *Amintiți-i numele vostru.*
REGELE: *Nici o amintire din patria asta.*
JULIETTA: *Nu-și mai amintește de patria lui.*
DOCTORUL: *E prea slăbit, nu e în stare.*
REGELE: *Nici o nostalgie, oricât de sfielnică, oricât de fugară.*
MARGARETA: *Lasă-te în voia amintirilor, cufundă-te în golul amintirilor, dincolo de amintire.* (Doctorului.) *Nu duce decât dorul acestei lumi.*
MARIA: *Amintire de dincolo de amintire, arată-i-te, ajută-l.*
DOCTORUL: *E greu de tot, vedeți, până-l faci să se scufunde.*
MARGARETA: *Va trebui, totuși.*
GUARDUL: *Maiestatea-sa n-a fost niciodată batiscaf.*
JULIETTA: *Păcat. N-are antrenament.*
MARGARETA: *Va trebui să învețe meseria.*
REGELE: *Când e în primejdie de moarte, furnica cea mai neînsemnată se zbate, e părăsită, despărțită brusc de semenele ei. Și-n ea se stinge o lume. Nu e firesc să mori, dacă nu vrei. Vreau să exist. (...)*
MARGARETA: *Au mai rămas treizeci și două de minute, treizeci de secunde.*
REGELE: *Mă ridic.*
DOCTORUL: *E penultima tresărire.*

I-a vorbit Margaretei.
Regele cade în fotoliul cu rotile pe care Julietta l-a apropiat de el.
E învelit, i se pune o buiotă, el rostește înainte:

REGELE: *Mă ridic.*

Buiota, cuvertura etc. apar încetul cu încetul în scena
care urmează, aduse de Julietta.

MARIA: *Gâfâi, ai obosit, odihnește-te, ai să te ridici mai pe urmă.*
MARGARETA (Mariei): *Nu minți. Nu-l ajuți cu nimic.*
REGELE (în fotoliu): *Îmi plăcea muzica lui Mozart.*

MARGARETA: *Ai s-o uiţi.*
REGELE (Juliettei): *Mi-ai cârpit pantalonii? Crezi că nu mai am nevoie de ei? Mantia mea de purpură avea o gaură. I-ai pus un petic? Mi-ai cusut nasturii care lipseau la pijama? Mi-ai dat pantofii la pingelit?*
JULIETTA: *Nu mi-a fost gândul la asta.*
REGELE: *Nu ţi-a fost gândul la asta! La ce te gândeşti? Spune-mi, ce-ţi face bărbatul?*

Julietta şi-a pus sau îşi pune boneta
de infirmieră şi un şorţ alb.

JULIETTA: *Sunt văduvă.*
REGELE: *La ce te gândeşti când faci curat prin casă?*
JULIETTA: *La nimic, maiestate.*

În tot ce spune Regele în scena aceasta, trebuie să apară
mai degrabă năuc, buimăcit, decât patetic.

REGELE: *De unde vii? Cine sunt ai tăi?*
MARGARETA (Regelui): *Niciodată nu te-a interesat.*
MARIA: *Niciodată n-a avut vreme s-o întrebe.*
MARGARETA (Regelui): *Dar lucrul nu te interesează în fond.*
DOCTORUL: *Vrea să câştige timp.*
REGELE (Juliettei): *Povesteşte-mi viaţa ta. Cum trăieşti?*
JULIETTA: *Am o viaţă grea, stăpâne.*
REGELE: *Viaţa nu poate fi grea. E o contradicţie.*
JULIETTA: *Viaţa nu e frumoasă.*
REGELE: *E viaţă.*

Nu e un adevărat dialog. Regele vorbeşte
mai degrabă cu sine însuşi.

JULIETTA: *Iarna, când mă scol, e încă noapte. Sunt rebegită de frig.*
REGELE: *Şi eu la fel. E un frig de altă natură. Nu-ţi place să-ţi fie frig?*
JULIETTA: *Vara, când mă scol, abia dacă se crapă de ziuă. Lumina e palidă.*
REGELE (cu încântare): *Lumina e palidă! Sunt tot felul de lumini: albastre, trandafirii, albe, verzi, palide!*
JULIETTA: *Eu spăl toată rufăria casei, la spălătorie. Mă dor mâinile, mi-a crăpat pielea.*
REGELE (cu încântare): *Te doare. Te usturǎ pielea. Nu ţi-au cumpărat încă o maşină de spălat? Margareta, cum de nu e o maşină de spălat rufe la palat?*
MARGARETA: *A trebuit s-o punem amanet pentru un împrumut de stat.*
JULIETTA: *Deşert oalele de noapte. Fac paturile.*
REGELE: *Face paturile! Acolo te culci, adormi, te trezeşti. Ai băgat de seamă că te trezeşti în fiecare zi? Să te trezeşti în fiecare zi... Vii pe lume în fiecare dimineaţă."*

TEME DE LUCRU

- Existența apare redimensionată în perspectiva morții iminente. Comentați atitudinea regelui față de gesturile cele mai banale ale vieții cotidiene.
- Moartea este un fenomen unic, irepetabil, pentru fiecare individ. Experiența, filozofia sunt neputincioase în fața morții. Fiecare moare singur. Dezbateți aceste afirmații.
- Care sunt valorile regalității în această piesă? *(D. I.)*

BIBLIOGRAFIE: Balotă, Nicolae – *Labirint*, Ed. Eminescu, București, 1970; Paleologu, Al. – *Spiritul și litera*, Ed. Eminescu, București, 1970; Negoițescu, Ion – *Însemnările unui cosmopolit*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999.

SCENE

DIN VIAȚA DE IERI ŞI DE AZI

Relația dintre literatură și realitate a cunoscut, de-a lungul timpului, abordări dintre cele mai interesante, de la ideea că textul literar e o copie a lumii înconjurătoare până la dorința unor poeți simboliști și moderni de a elimina din creația lor orice urmă a vieții concrete. Cea mai cunoscută și cea mai rezistentă în timp e viziunea de tip mimetic, susținută în antichitatea grecească deopotrivă de Platon și Aristotel, deși cu motivații total opuse. Cum se știe, pentru Platon lumea fenomenală e doar o copie imperfectă, iluzorie a lumii eterne a ideilor – singura lume adevărată, după opinia filozofului. Urmează că literatura – care în principiu oglindește realitatea dată simțurilor – nu e altceva decât copia unei copii. Tocmai datorită naturii ei mimetice – crede Platon – literatura nu are posibilitatea de a se ridica la idee și e inferioară filozofiei. Astfel, ea nici nu poate reprezenta o adevărată formă de cunoaștere.

La Aristotel, în schimb, toate componentele actului de imitare a realității dobândesc funcții pozitive. Dincolo de demonstrațiile și exemplele pe care ni le pune la dispoziție celebrul tratat Poetica, sunt de reținut, pentru ceea ce ne interesează aici, convingerea lui Aristotel că literatura este o formă viabilă de reprezentare a lumii și ideea că această reprezentare e și o modalitate de cunoaștere, la fel de importantă ca și perspectiva filozofică. Există astăzi teorii care susțin cu argumente dintre cele mai subtile (vezi în acest sens Murray Krieger – Teoria criticii) esența mimetică a artei și acestea sunt toate teorii de factură aristotelică. Le regăsim în timp în estetica renascentistă, în cea a clasicismului francez din secolul al XVII-lea, în opiniile despre literatură (și mai ales despre roman) ale scriitorilor realiști din secolul al XIX-lea.

Într-o considerabilă măsură mimesis-ul înseamnă realism, oglindire a realității în datele ei concrete empirice, sociale, istorice. Modalitățile oglindirii sunt firește variabile de la o perioadă la alta, dar nici realitatea pe care o au în vedere scriitorii de-a lungul timpului nu este mereu aceeași. Realitatea imediată are o multitudine de fațete, unele mai luminoase, altele mai umbrite, unele mai spectaculoase, altele mai terne, iar interesul scriitorilor față de aceste fațete e în continuă mișcare. Realitatea devine astfel un spațiu cu geometrie variabilă, ea nu poate fi niciodată redusă la propriul ei prezent, ea e mai degrabă o expresie a coexistenței trecutului cu prezentul sau a conflictului dintre trecut și prezent. Realitatea e istorie în aceeași măsură în care e actualitate, ea e existență la zi, dar și memorie, evocare, întoarcere în timp. Lumea de ieri și lumea de azi sunt spații de investigare perpetue, în care pot fi regăsite toate temele importante ale literaturii. Aproape că nu există operă literară în care lumea reală să nu se constituie în substanța primă a ficțiunii.

Să notăm imediat că aspectele sociale ale lumii apar cu precădere în roman. Iar investigarea selectivă a acestor aspecte a condus, din secolul al XIX-lea încoace, la apariția diferitelor tipuri de roman: de moravuri, sentimental, istoric, psihologic, picaresc, al formației intelectuale etc. În literatura noastră, apropierea de realitatea contingentă se face însă, mai întâi, prin formele prozei scurte: jurnale de călătorie (Însemnare a călătoriei mele de Dinicu Golescu), fiziologii (Fiziologia provincialului de C. Negruzzi), povestiri, amintiri (O călătorie de la București la Iași înainte de 1848 de Ion Ghica), nuvele (O alergare de cai de C. Negruzzi sau Nenorocirile unui slujnicar de Nicolae Filimon) etc.

Capitolul de față conține prezentarea unor texte în proză de o mare varietate. De la Nicolae Filimon și Ion Ghica la Gabriela Adameșteanu și Silviu Angelescu putem

urmări în aproape toate metamorfozele ei felul în care se manifestă relația dintre scriitor și realitate. Ciocoii vechi și noi *e primul roman românesc de valoare, în care realismul viziunii se combină cu perspectiva istorică pentru a crea, prin figura lui Dinu Păturică, un tip uman, cel al parvenitului, cu o bogată posteritate. Îl regăsim, după avatarurile sale numite Tănase Scatiu (*Viața la țară *și* Tănase Scatiu *de Duiliu Zamfirescu) sau Stănică Rațiu (*Enigma Otiliei *de G. Călinescu), în persoana lui Iancu Urmatecu din romanul lui Ion Marin Sadoveanu,* Sfârșit de veac în București. *Așa cum spune și titlul, această carte prezintă o lume crepusculară, în curs de disoluție, în care trecutul aristocratic e învins de lipsa de scrupule și ambiția burgheză a parvenirii. Personaje dintr-o altă lume apar și în* Cartea nunții, *romanul lui G. Călinescu, acestea sunt bătrânele zaharisite din „casa cu molii" din care evadează Jim Marinescu în iubirea lui pentru Vera. Lumea românească de ieri, cea din primele decenii ale secolului XX, e memorabil reconstituită și în romanul Gabrielei Adameșteanu,* Dimineață pierdută. *În cazul tuturor acestor romane putem sesiza și un conflict între mentalități, psihologii, comportamente, vârste și clase sociale diferite.*

*Între tinerii prozatori români afirmați în anii '80 și preocupați de noi mijloace ale apropierii de real, Mircea Nedelciu (*O căutare în zăpadă*) face un excurs în propria sa biografie în căutarea fiorului primordial al vieții, iar Silviu Angelescu prin* Calpuzanii *propune un roman istoric de factură parodică, în care sunt vituperate moravuri, caractere, obiceiuri. Demersul său nu e departe de demersul lui Vasile Alecsandri, care în* Balta-Albă *prezintă lumea de contraste de la începuturile civilizației românești moderne, pentru ca în* Istoria unui galbân *să recurgă la o pictură a mediilor de tip picaresc, punând față în față, în locul unor personaje umane, două monede, cu toată istoria trecerii lor prin lume.*

Temele lumii sociale sunt prezente în literatura universală la nenumărați mari scriitori, printre care: Victor Hugo, Balzac, Flaubert, Dickens, Jack London, Galsworthy, Thakeray sau Tolstoi, Dostoievski, Cehov și alții. Aventura, războiul, erosul, familia, ambiția parvenirii, adaptarea sau inadaptarea la mediu, căutarea de sine sunt temele mereu prezente ale romanului realist. Întâlnim aproape toate aceste elemente într-un roman de un accentuat dramatism cum este Doctor Jivago *de Boris Pasternak. Personaje în luptă cu mediul din care fac parte apar în romanele lui Jack London (*Martin Eden*) și Lion Feuchtwanger (*Înțelepciunea nebunului*). Însă aici cadrul simplei povești epice e depășit spre pictura mediilor și a moravurilor. Lucrul acesta e și mai evident în două mari romane ca* Mizerabilii *de Victor Hugo și* Iluzii pierdute *de Balzac.*

Ținând seama de toate aceste exemple, e de remarcat faptul că substanța lor epică e completată de o bogată substanță descriptivă ce dovedește un simț deosebit pentru observația vieții. Faptul e caracteristic romanului, chiar dacă nu toți romancierii sunt în stare, așa cum a reușit Balzac, să facă prin cărțile lor concurență lumii civile. Nu orice romancier poate fi „un secretar al istoriei", deși în secret orice romancier visează asta. În literatură esențială e de cele mai multe ori iluzia de realitate și la această dimensiune nu se poate ajunge fără o neslăbită curiozitate în fața lumii. Abia ceea ce este bine cunoscut poate deveni în literatură și viabil, verosimil, convingător. **(Gh. C.)**

Ilustrăm acest capitol în mod deosebit prin imagini de epocă.

Nicolae FILIMON

Ciocoii vechi şi noi

AUTORUL ŞI OPERA SA



S-a născut la 6 septembrie 1819 în Bucureşti şi a decedat la 19 martie 1865, în Capitală. Este nuvelist, romancier, primul nostru critic muzical profesionist, cronicar dramatic. Urmează diferite şcoli catihetice, de cântăreţi, este cântăreţ şi epitrop bisericesc. Formaţiunea sa culturală este mai mult a unui autodidact, dar cu temeinice cunoştinţe în domeniul literaturii şi artelor. Este funcţionar la Departamentul Credinţei, iar în 1859 devine secretar al Comisiei Documentale. Din 1862 este funcţionar al Arhivelor Statului, şef al Despărţirii Istorice şi a Bunurilor Publice, funcţie ce îi înlesneşte contactul cu o lume pe care o va evoca în romanul său. Debutează cu un articol în ziarul „Naţionalul" (1857); memoriile şi notele de drum din călătoria făcută prin Imperiul Austriac, Germania şi Italia vor apărea în volum sub titlul *Escursiuni în Germania Meridională*. Această „escursiune" îi va oferi subiectul pentru două nuvele ale sale, cu evident caracter romantic, *Mateo Cipriani* (1861) şi *Friedrich Staaps sau Atentatul de la Schönbrunn în contra vieţii lui Napoleon I.* Tot în 1861 scrie şi publică nuvela *Nenorocirile unui slujnicar sau Gentilomii de mahala*, operă de referinţă în evoluţia prozei noastre realiste. A cules şi prelucrat basme (*Roman Năzdrăvan*, *Omul de piatră*, *Omul de flori cu barbă de mătasă*). În 1862, în „Revista română" a lui Alexandru Odobescu, începe publicarea în foileton a *romanţului original Ciocoii vechi şi noi sau Ce naşte din pisică şoarici mănâncă* (în volum va apărea în 1863), opera cea mai importantă a scriitorului, primul roman notabil din literatura noastră, care marchează un moment important în evoluţia speciei.

PREZENTAREA TEXTULUI

ROMANUL UNEI EPOCI. Operă în multe privinţe exemplară pentru istoria romanului românesc, *Ciocoii vechi şi noi sau Ce naşte din pisică şoarici mănâncă* întruneşte toate caracteristicile unei paradigme epice prin care se încheie o epocă (mai mult culturală decât literară), spre a se deschide o alta, marcată de un mult mai accentuat spirit estetic. Publicat mai întâi sub formă de foileton în „Revista română" şi tipărit în volum în 1863 la „Imprimeria statului", romanul lui Filimon succede unei destul de numeroase serii de încercări narative de mai lungă întindere, unele repede şi inexplicabil abandonate, altele hibride, artificioase şi destul de precare sub raportul realizării (*Tainele inimei* de Kogălniceanu, *Manoil* şi *Elena* de Bolintineanu, *Un boem român* de Pantazi Ghica, *Mistere din Bucureşti* de Ioan M. Bujoreanu, *Don Juanii din Bucureşti* de Radu Ionescu etc.). Comparat cu predecesorii săi, autorul *Ciocoilor...* pare un scriitor mai matur, sensibil evoluat, dovedind o înţelegere superioară a funcţiei şi posibilităţilor literaturii. Faptul este vizibil atât la nivel tematic, prin noutatea şi relativa profunzime a realităţii investigate,

cât şi sub aspect retoric, compoziţional. Totuşi, într-o măsură destul de pronunţată, opera lui Filimon este şi o sinteză a tendinţelor ce i-au premers: romanul sentimental şi de moravuri, epica de mistere, romanul de senzaţie şi realist (în maniera Eugène Sue), povestirea istorică sau cu subiect patriarhal. Există în acest prim roman românesc multe naivităţi şi inabilităţi de construcţie, personajele sunt croite după tiparele celui mai strident maniheism, obiectivitatea relatării cedează mult prea adesea în faţa *parti-pris*-ului satiric, unele pasaje au un caracter excesiv moralizator, acţiunea e de la un punct încolo previzibilă, iar conflictele umane nu implică aproape deloc psihologia etc. Şi cu toate acestea, scrierea lui Filimon nu şi-a pierdut nici astăzi puterea de atracţie, stârnind în continuare pasiuni interpretative dintre cele mai neaşteptate. „De unde vine totuşi – se întreba în 1941 G. Călinescu – rezistenţa romanului, atât de şubred la analiză?" Şi tot el încerca să răspundă: „Din marea siguranţă a desenurilor şi a tonurilor fundamentale. Tabloul e lucrat repede, în fierbinţeala intuiţiei, prin conturuRI şi gesturi schematice, renunţându-se la detalii. (...) Simplificarea colorilor şi a liniilor face ca tabloul să fie cu atât mai neted cu cât e mai îndepărtat" (*Istoria literaturii române de la origini până în prezent*).

PERSPECTIVA ISTORICĂ. Dar „îndepărtarea" aceasta, despre care vorbeşte criticul, nu priveşte doar stilul, tehnica de lucru a autorului, ci şi materia, substanţa intimă a cărţii. Reuşita lui Filimon a rezultat probabil şi din distanţa temporală pe care el a ştiut să o impună între sine şi subiectul ales. Nu numai pentru noi, cititorii de azi, ci şi pentru autorul lui, *Ciocoii vechi şi noi* e un roman istoric, un roman inspirat din trecut. Pentru a-şi scrie cartea, Filimon a fost mai întâi obligat la o muncă de arhivar, conspectând documentele unei epoci (1814 – 1821) nu mult îndepărtate în timp de propria sa lume, însă definitiv istoricizată (de la limbaj şi vestimentaţie până la suprastructura politico-administrativă) la începutul deceniului VII al secolului al XIX-lea. Rezultatele cercetărilor de arhivă s-au topit parţial în pasta fabulaţiei, însă nu de puţine ori au trecut direct în subsolul paginilor sau în unele secvenţe „independente", completând adevărul artistic şi accentuând coordonata artefactieră a întregului demers.

RANGURI ŞI RITUALURI FANARIOTE (fragment din text)

„Ceremonia dării rangurilor pe timpul lui Caragea era aceasta: individul hotărât a lua rang, de era funcţionar, se recomanda domnitorului de către ministrul sub care servea; iar când se-ntâmpla să fie protegiatul vreunuia din boieri, îl recomanda postelnicul cel mare.

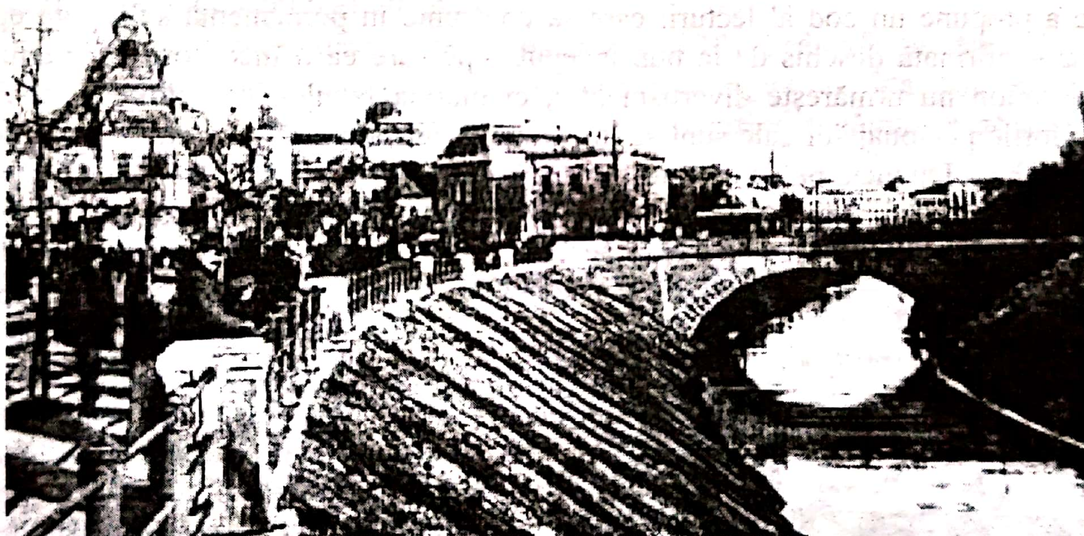
Ceremonia începea astfel: Domnul şedea pe sofa în sala de priimire, iar când se apropia peţitorul de rang, se scula în sus şi îl îmbrăca cu o haină de mătase albă, cu vărgi de fir, în formă de biniş sau tunică; apoi, adresându-se către persoana căftănită, îi zicea cuvintele acestea: «Pentru osârdia şi credinţa cu care ai slujit ţărei». Aceste cuvinte nu se ziceau tot într-un fel, ci după informaţiunile ce avea domnitorul despre persoana căruia voia să-i dea rang. Grigore vodă Ghica, când a îmbrăcat cu caftan pe răposatul Barbu Catargiu, s-a servit cu aceste cuvinte: «Te cinstesc cu acest caftan, ca să deştept în tine dragostea către faptele cele bune». Cu ocazia îmbrăcării de caftan a răposatului Tache Rallet, îi zise: «Te cinstesc cu acest caftan pentru multa vreme de când stai fără chiverniseală şi pentru evghenia neamului tău».

După aceea postelnicul cel mare comunica celor de faţă numele rangului, apoi după dânsul ieşea seleam-ceauşul sau baş-bulucbaşa şi vestea mulţimei numele individului şi rangul ce priimise.

După săvârșirea ceremoniei, cel ce priimea rang pleca din curtea domnească pe jos, daca rangul era mic, iar de era de la stolnic în sus, îl punea călare pe cal domnesc, împodobit cu cioltare de fir și calcane de argint, și îl petrecea până la locuința sa cu alaiul domnesc.

Ajungând la casa sa, venea meterhaneaua și-i cânta, apoi veneau trăsuri domnești, având într-însele idiclii și cafegii, cu tacâmuri de dulceață, cafea și ciubuce, toate domnești, și îi cinstea ca din partea domnului; iar cel cu rangul căta să plătească lei 400 pentru meterhanea și câte un bun bacșiș la idiclii, cafegii și ciubuccii."

FICȚIUNE ȘI ISTORIE REALĂ. Fragmentul de mai sus reprezintă o notă de subsol cu caracter strict documentar. Putem descoperi în această procedură semnul unei naive scrupulozități „științifice", ce pare de prisos în cadrul unei opere de ficțiune. Lipsa unei bogate tradiții a scrisului beletristic, ca și inexperiența romanescă a autorului ar putea fi



București. Cheiul Dâmboviței. Imagine de epocă

aduse în discuție. În funcție de perspectiva critică aleasă, calitățile și defectele romanului se pot însă dovedi entități reversibile. Perpessicius a găsit de cuviință să semnaleze „excesul de material documentar" (*Scriitori români*), un exces – consideră criticul — de factură romantică, rod al preocupării prea insistente pentru „culoarea locală". Nicolae Manolescu observă, dimpotrivă, că „exhibarea documentației" nu are o valoare negativă. Cu ajutorul capitolelor de arheologie socială, al actelor și inventarelor copiate direct din hârtiile epocii lui Caragea – arată criticul –, „ficțiunea e situată în mijlocul unei istorii reale" și scrierea lui Filimon dobândește astfel calitatea de „întâiul nostru roman istoric adevărat" (*Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*). Trebuie totuși să observăm că opera aceasta nu are aproape nimic de-a face cu patosul evocator sau cu molcomul elan anamnetic al narațiunilor ce-și propun să reconstituie pur și simplu trecutul. Apoi, aplecarea spre romantism a autorului e mai degrabă superficială. Această trăsătură, la urma-urmelor firească (în contextul coexistenței la noi a curentelor literare), e mereu contrabalansată de o certă vocație socială

şi realistă, cu accent pe „descrierea analitică“ (Tudor Vianu) şi infatigabila pornire a observării interiorităţii prin fizionomie.

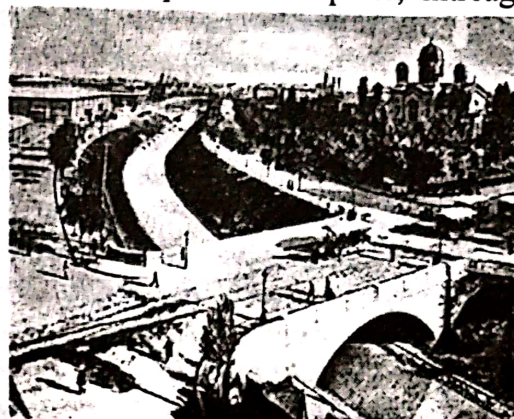
CODUL DE LECTURĂ. Înainte de a fi un exponent al unei epoci, înainte de a fi un erou excepţional prins în vâltoarea unor situaţii excepţionale, Dinu Păturică, figură întru totul memorabilă, este un personaj tipic plasat în contexte tipice, de natură acestea a-i preciza şi mai mult „personalitatea“, apartenenţa sa la o galerie de caractere etern-umane. Poate că realismul (de factură mai degrabă stendhaliană decât balzaciană, cum a remarcat G. Călinescu) romanului şi personajului nu ni s-ar fi părut astăzi atât de pronunţat fără lunga serie a parveniţilor şi impostorilor, ariviştilor şi aventurierilor norocului pe care proza noastră i-a omologat la vreme cu o serioasă promptitudine: Tănase Scatiu, Stănică Raţiu, Lică Trubadurul, Iancu Urmatecu etc. Abia atinsă şi destul de vag conturată, ca un element între altele, la precursorii săi, tema parvenirii devine la Filimon o obsesie sociologică în stare să-şi subordoneze totul, inclusiv opera literară ca atare. Că este vorba în primul rând de o problemă socială pe care autorul încearcă să o ilustreze, într-un mod cât mai puţin plicticos şi abstract, apelând la mijloacele literaturii, deducem chiar din *Dedicaţia* şi *Prologul* care deschid romanul. Cele două scurte texte de premeditare subminează într-un fel interesul cititorului pentru particularitatea operei şi imprevizibilitatea acţiunii, dar ele au rolul de a propune un cod al lecturii care să confrunte în permanenţă substanţa epică cu ideologia – afirmată deschis de la bun început – pe care ea o încorporează. Scriind literatură, Filimon nu urmăreşte divertismentul, ci morala fabulei, aspectul etic al faptelor narate. Sforile personajelor sale sunt strâns ţinute în mână pentru că Păturică, Andronache Tuzluc şi Chera Duduca, pe de o parte, Gheorghe, Banul C. şi Maria, pe de alta, reprezintă două serii antinomice ireconciliabile, modele pozitive şi negative de aspiraţie şi conduită. Interesant şi simpatic prin excesul de alb şi negru şi grija maniacală de a lipi peste tot etichetele cu rol de orientare în spaţiul moravurilor şi năravurilor, maniheismul lui Filimon transcende totuşi literatura şi privilegiază o posibilă (cu toate că elementară) tipologie socială. „O moralitate abstractă veghează la căpătâiul realităţii concrete“ (N. Manolescu), fapt normal pentru epoca în care scria Filimon, când literatura încă nu se emancipase de sub constrângerea funcţiei sale critice, pedagogică şi naiv mimetică. De altfel, titlul dublu al romanului, cu a doua sa parte de natură paremiologică („*Ce naşte din pisică şoarici mănâncă*“), este grăitor tocmai în acest sens. Nu numai că substanţa cărţii confirmă adevărul proverbului, dar în final acest nărav „genetic“ e şi sancţionat cu toată asprimea cuvenită. De unde tezismul literar de rigoare.



Bucureşti. Piaţa Sf. Anton în 1903

CONSTRUCŢIA CĂRŢII. Rămânând însă numai la constatările de mai sus, am opera o reducţie simplificatoare. Pendularea între senzaţionalul romantic şi veridicitatea realistă, între concret şi livresc, între istorie, sociologie şi morală vorbeşte mai probabil despre o voinţă a complexităţii operei decât despre indecizia auctorială a unui perimetru strict delimitat. Construcţia romanului nu pare a fi menită întru totul urmăririi destinului

personajelor. Unele interludii „eseistice" sau istoriografice lasă pentru o vreme acțiunea în suspensie, totuși ele își au un rost al lor instructiv, ferind, pe de altă parte, întreaga construcție de precaritate și monotonie. Revenirile la ficțiune se fac prin reamintirea capitolelor în care personajele au fost provizoriu părăsite, dar între timp aceste personaje au suferit transformări miraculoase și orizontul lor de existență s-a colorat cu noi ambiții și planuri. Eroii lui Filimon evoluează întotdeauna prin salturi invizibile cititorului, însă situația aceasta nu are de ce să surprindă sau să nedumerească de vreme ce destinul tuturor protagoniștilor se află prescris în chiar schema teoretică ce guvernează cartea. Unele planuri epice se întretaie sau se desfășoară paralel, actele și acțiunile personajelor se luminează reciproc și, în ciuda unor hiatusuri sau interpretări exterioare fabulației, subiectul romanului se construiește relativ simplu, într-o simetrie socială a ascensiunii și degringoladei individuale.



București. Cheiul Dâmboviței.
Imagine de epocă

Totul începe într-o dimineață de toamnă a anului 1814, când Dinu Păturică, fiul unui modest boiernaș de țară, se prezintă cu prefăcută umilință în fața marelui postelnic Andronache Tuzluc, căruia îi înmânează o scrisoare conținând rugămintea de a i se încredința o slujbă cât de măruntă.

Primul capitol al romanului debutează în manieră balzaciană, cu prezentarea amănunțită a protagoniștilor principali. Vom regăsi această manieră de-a lungul întregii cărți. Paginile sunt scrise cu mână sigură și dovedesc un acut simț al observației fizionomice și vestimentare.

DINU PĂTURICĂ ȘI ANDRONACHE TUZLUC (fragment din roman)

„Într-o dimineață din luna octombre, anul 1814, un june de 22 de ani, scurt la statură, cu fața oacheșă, ochi negri plini de viclenie, un nas drept și cu vârful cam ridicat în sus, ce indică ambițiunea și mândria grosolană, îmbrăcat cu un anteriu de șamalagea rupt în spate, cu caravani de pânză de casă văpsiți cafeniu; încins cu o bucată de pânză cu marginile cusute în gherghef; cu picioarele goale băgate în niște iminei de saftian, care fuseseră odată roșii, dar își pierduseră coloarea din cauza vechimei; la încingătoare cu niște călimări colosale de alamă; în cap cu cauc de șal, a cărui coloare nu se putea destinge din cauza peticelor de diferite materii cu care era cârpit, și purtând ca veștmânt de căpetenie o fermenă de pambriu ca paiul grâului, căptușită cu bogasiu roșu; un astfel de june sta în scara caselor marelui postelnic Andronache Tuzluc, rezimat de stâlpii intrării și absorbit în niște meditațiuni care, reflectându-se în trăsurele feței sale, lăsau să se vază până la evidență că gândirea ce-l preocupa nu era decât planuri ambițioase ce închipuirea lui cea vie îi punea înainte și obstacolile ce întâmpina în realizarea lor.

În momentul acela ușa scării se deschise și se arătă înaintea junelui un arnăut îmbrăcat numai în fir, cu pistoale și iatagan la brâu și cu tătarcă roșie blănită cu vulpe nafe. Mândrul albanez, fără să privească cât de puțin pe bietul june ce-i făcea temenele până la pământ, strigă cu voce de stentor: «Ioane, trage butca boierului la scară».

Vizitiul, dupe ce plesni de câteva ori din bici şi mai făcu câteva marafeturi prin care voia să arate abilitatea ce avea în meseria sa, trase butca la scară.

Nu trecu mult şi se auzi paşii cei leneşi şi gravi ai marelui postelnic, ce cobora scara cu o cadenţă simetrică. Junele, a cărui atenţiune era aţintită la cea mai mică mişcare ce se petrecea, auzi şi el acest zgomot şi cu un aer în care se vedea foarte curat neliniştea, ridică de la pământ două cutii cu păstrăvi şi câteva cu găini; apoi vârî machinăliceşte mâna în sân şi scoase un plic sigilat; iar după ce îşi strânse fermeneaua la piept şi-şi luă caucul din cap, lăsând să se vază o căpăţână rasă peste tot şi numai în creştet cu vreo câteva fire de păr, luă o poziţie umilitoare şi aşteptă sosirea boierului. În fine postelnicul apăru în scară îmbrăcat cu antiriu de cutnie ca guşa porumbului, încins peste mijloc cu un şal de Ţarigrad, cu işlicul în cap şi învelit până la ochi cu o giubea de postav albastru blănită cu blană de râs. El zări pe june şi-i zise cu gravitatea de boier de protipendada:



Bucureşti. Podul Mogoşoaiei. Imagine de epocă

– Cine eşti, măi băiete, şi ce voieşti de la mine?

Junele căzu în genuchi şi, sărutând pulpana antiriului, răspunse cu o voce lângedă ce inspira compătimire:

– Să trăiţi întru mulţi şi fericiţi ani! Sunt Dinu Păturică, nemernicul fiu al prea umilitei voastre slugi treti-logofăt Ghinea Păturică, fostul odinioară vătaf de curte al înălţimei voastre.

– Ei bine, spune-mi ce vrei de la mine?

– Am o scrisoare de la tata către prea cinstitul şi de bun neam obraz al luminăţiei voastre.

– Ad-o-ncoa, să vedem acea scrisoare.

Junele se apropie de postelnicul ţinând capul plecat pînă la pământ şi-i dete scrisoarea; apoi căzu iarăşi în genuchi şi, stând în această poziţiune, aşteptă răspunsul."

MĂRIREA ŞI DECĂDEREA UNUI CIUBUCCIU. Primit pentru început ciubucciu în casa boierului fanariot, tânărul aspirant, progenitura treti-logofătului Ghinea „*ot Bucov sud Saac*", se şi pune imediat pe treabă, dându-şi silinţă să-şi completeze cât de repede educaţia ciocoiască şi, prin „*răbdare şi iuşchiuzurlâc*", să ruineze în scurtă vreme toată averea făcătorului său de bine. Urcând cu o stupefiantă iuţeală treptele ierarhiei sociale a timpului, Păturică ştie să-şi facă prieten nu doar norocul, ci şi naivitatea postelnicului, furând pe rupte, în deplină complicitate cu venala Duduca şi bogasierul Costea Chiorul. Rămas lipit pământului, Andronache Tuzluc se vede peste noapte deposedat şi de nurii fostei sale „ţiitoare", devenită soţia ciocoiului. Asta pare prea mult şi fanariotul înnebuneşte.

Fostul ciubucciu, vânzătorul lui Tudor Vladimirescu (căci suntem acum în 1821), ajuns, prin bunăvoinţa lui Ipsilanti, ispravnic peste două judeţe, nu va întârzia să-şi primească şi el pedeapsa. Succesorul lui Caragea, noul domnitor Grigore Ghica, îşi pleacă urechea la plângerile ţăranilor, sosiţi la curte cu jalba-n proţap, şi, aflând grozăviile

spoliatoare ale demonicului parvenit, îl trimite pentru totdeauna la ocna părăsită. Dincolo de această tramă principală, există și un plan secund și paralel al cărții, în care un grup de personaje „angelice“ evoluează potrivit schemei morale a binelui care triumfă asupra răului. Incoruptibilul Gheorghe, fostul vătaf de curte al lui Tuzluc, se căsătorește, în sfârșit, cu inocenta Maria, fiica banului C., spre marea mulțumire a boierului pământean. Proiectul autorului fusese, totuși, mai ambițios: alături de romanul lui Dinu Păturică, *„ciocoiul cu anteriu și cu călămările la brâu ai timpilor fanariotici“*, să ne prezinte și fizionomia *„ciocoiului cu frac și cu mănuși albe din zilele noastre“*. Din păcate, proiectul acesta nu s-a realizat decât pe jumătate. Cum ar fi arătat un Dinu Păturică în haine nemțești nu putem ști. Cert este că acela pe care îl cunoaștem face parte din categoria personajelor cu valoare de arhetip.

CONCLUZII. Nicolae Manolescu are, fără îndoială, dreptate atunci când vede în romanul lui Filimon „mai curând o parabolă a arivismului decât o descriere realistă a lui“ (*op. cit.*). O parabolă a relațiilor și conflictelor sociale, gândită din perspectiva unei mentalități binare, specifică basmului, pare romanul în totalitatea lui. Aparența vieții personajelor este realizată prin sumara notație a gesturilor, prin reproducerea unor replici strict orientate de interesele imediate, dar mai ales prin lectura fizionomiilor. Accesul direct la trăirea psihologică fiindu-i autorului interzis (căci el lucrează cu niște marionete ale ideilor sale), obrazul devine în orice circumstanță o expresie a ipoteticului caracter ascuns. Tot ceea ce gândesc și simt personajele li se citește pe față, în directa descendență a metodei lui Lavater și Balzac. Simularea în acest fel a vieții interioare este ingenioasă, înșelătoare pentru cititorul naiv, dar de la un moment dat încolo mecanismul devine previzibil. Totuși, în felul acesta ni se propune o strategie viabilă, prin care tipologicul primește concretețe, eroii părând a-și transcrie destinul în iluzia realistă. Adevărata atitudine a prozatorului față de actanții săi se vede imediat în epitetele incriminatoare (sau dimpotrivă!), ca și în comentariile ce însoțesc adesea faptele. Unii protagoniști sunt judecați cu vizibilă părtinire, alții puși de câte ori se poate la stâlpul infamiei (Chir Costea Chiorul o pățește chiar la propriu!). Reflecțiile pe marginea actelor celor aduși în scenă decad adesea în emfatică teorie cu valoare generală, și de aici retorismul, apelul la expresiile tipice de extracție folclorică, gustul aluziei culturale. Uneori comentariile primesc o turnură ironică, ușor parodică, dacă nu de-a dreptul satirică. Stilul lui Filimon pare hibrid, dar poate că tocmai eterogenitatea procedeelor pe care el le amestecă în pagină, acest ireductibil conflict al scriiturilor divergente creează savoarea scrisului său. G. Călinescu descoperea cu încântare în roman „un ton arheologic, multicolor, oriental, de o împestrițare de Halima“ (*op. cit.*).

TEME DE LUCRU

- Care este relația dintre ficțiune și istorie în romanul lui Nicolae Filimon?
- Folosindu-vă de fragmentul care prezintă întâlnirea dintre Dinu Păturică și Andronache Tuzluc, arătați care sunt mijloacele stilistice de care se folosește autorul pentru a-și contura personajele.
- De ce este considerat Dinu Păturică un personaj cu valoare de arhetip literar?
- Ce funcție au în cuprinsul romanului secvențele preliminare, intitulate *Dedicație* și *Prolog*?

(Gh. C.)

BIBLIOGRAFIE: Călinescu, G. – *N. Filimon*, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, Ed. Minerva, București, 1982; Cornea, Paul – *„Ciocoii

vechi şi noi“ sau arta romanului e altceva decât romanul ca artă, în *Itinerar printre clasici*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1984; Manolescu, Nicolae – *Roata norocului*, în *Arca lui Noe*, I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1980; Perpessicius – *Nicolae Filimon – Ciocoii vechi şi noi*, în *Scriitori români*, II, Ed. Minerva, Bucureşti, 1986; Vianu, Tudor – *Începuturile realismului – N. Filimon*, în *Arta prozatorilor români*, I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1966.

Ion GHICA

O călătorie de la Bucureşti la Iaşi înainte de 1848



PREZENTAREA TEXTULUI*

O CAPODOPERĂ EPISTOLARĂ. Inclusă în rândul scrisorilor către Vasile Alecsandri, această a douăsprezecea epistolă este localizată şi datată *„Ghergani, 20 iunie 1881“*. Criticul literar Nicolae Manolescu o consideră, alături de alte scrisori, o capodoperă. Ea ilustrează deci *specia literară a scrisorii (sau epistolei)*, iar prin caracterul său memorialistic rămâne o combinaţie de ficţiune şi non-ficţiune sau, cum afirmă criticul mai sus amintit (în *Istoria critică a literaturii române*, vol. I), o combinaţie „între ştiinţă şi ficţiune, istorie şi biografism“. Să specificăm şi faptul că scrisorile lui Ghica – cea mai reuşită ilustrare a memorialisticii în literatura noastră –, deşi au fost de obicei prezentate separat sau secvenţial, formează totuşi un *corpus*, o unitate: aproape fiecare scrisoare are un final deschis sugerând permanenta legătură cu întregul corp epistolar. Aceste concatenări se regăsesc şi în cadrul textului de faţă.

Titlul scrisorii nu ilustrează unitatea textului. Brodată aparent pe motivul călătoriei, epistola se organizează în jurul mai multor nuclee de interes, provocate, aşa cum afirma Tudor Vianu, de „izvorul cald al amintirii“.

Prima parte a scrisorii este subsumată motivului amintit, introdus printr-un pasaj de mare frumuseţe a limbii, „o capodoperă de limbă românească de la finele secolului XIX“ (Nicolae Manolescu). Merită să-l reproducem.

TREN DE PLĂCERE (fragment din text)

„Iubite amice,

Azi te pui în tren la 9 seara, după ce ai prânzit bine la «Hugues» sau la «Brofft», arăţi tichetul conductorului care vine şi ţi-l timbrează cu cleştele, fumezi o ţigară, două până la Ploieşti; acolo îţi bei ceaiul în ticnă, te întorci în vagon, apoi te înfăşuri bine în tartan, îţi pui paltonul căpătâi, te lungeşti pe canapeaua de catifea roşie sau în vagonul-pat, dormi ca acasă vreo nouă ceasuri şi, la opt dimineaţa, te deştepţi la Roman. Aici cafea cu lapte, cu un kipfel, două, şi 17 ceasuri, minut cu minut, după ce ai plecat din Bucureşti, te găseşti transportat pe malul îmbalsamat al

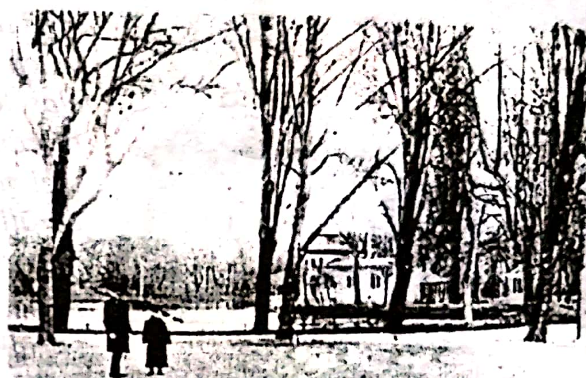
---

* Vezi paragraful consacrat autorului şi operei sale, la p. 137 a acestei lucrări.

Bahluiului, în fosta capitală a fostului principat al Moldovei, unde ajungi dormit, mâncat și odihnit. Călătoria, mâncare cu bacșiș cu tot, te-a costat 80 de franci. Ei, vezi, acum 40 de ani nu era așa."

STIL ȘI VERIDICITATE. Ion Ghica deschide paginile rememorării prin locuțiunea verbală așteptată: „*Îmi aduc aminte*".

Descrierea călătoriei din timpurile trecute, care invadează textul, poate fi privită din mai multe perspective. Una ar fi aceea a resorturilor lingvistice și implicit stilistice care acționează. Spre exemplu, ea, călătoria, începe cu un flux narativ precipitat: „*alergături*", după care „trosc, pleosc, *intră în curte opt cai cu doi surugii, precedați de un ceauș călare.* Cât te ștergi la ochi înșirase *caii* (...)*; într-o clipă eram la capul Podului Târgului de Afară, Bariera Moșilor de astăzi;* chiuiau *și* plesneau (...)" (s.n.). Dialogurile sunt, de asemenea, scurte, concise. Apoi textul începe să treneze („*Iată-mă dar oprit în drum, Domnul știe cât*"), asemenea călătoriei care, în sfârșit încheiată, este contabilizată ferm, ca un final de demonstrație: „*Călătoria de la București la Iași mă costase 800 de lei vechi, aproape 300 de franci, afară de cele cinci zile de osteneală, de suferințe și de necazuri*".

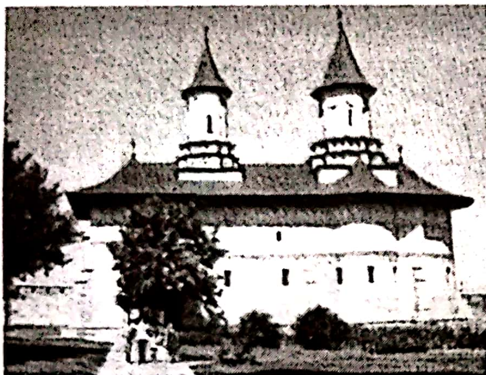

București. Grădina Cișmigiu. Imagine de epocă

O altă perspectivă asupra textului călătoriei ar fi aceea a veridicității evenimentului narat. Incidentul cu trăsura, căreia i se rupe o osie și rămâne în trei roate, prilejuind viitorului bey de Samos momente neplăcute și hotărâri eroice („*atunci m-am hotărât să deham și eu pe celalalt șăuaș și am luat-o la fugă spre poștă, în voia lupilor care începuse a urla*"), poate fi realitate sau ficțiune. Nicolae Manolescu constata că, la fel ca și la alți contemporani, și la Ion Ghica „tablourile de epocă se prelungesc câteodată într-o direcție pur romanescă, dând la iveală pasaje care trăiesc mai bine în dimensiunea romanțului de aventură decât în aceea a adevărului istoric al evocării". Textul se înscrie, oricum, în linia autenticului și a reconstituirii fidele, iar Ghica ne-a oferit de obicei accidentalul ridicat la tipicitate. Încântă notația rapidă care surprinde esențele, apanajul unui spirit obiectiv, globalizator. Urziceni este „*capitala județului Ialomița, oraș înecat în mocirlă dintr-un capăt la altul*", Focșani este „*oraș a două principate, capitala a două județe, a Slam-Râmnicului pentru Muntenia și a Putnei pentru Moldova*".

ÎN AUDIENȚĂ LA DOMNITOR. Al doilea nucleu de interes al textului este de esență biografică și surprinde mai întâi relația autorului cu domnitorul de atunci al Moldovei, Mihai-vodă Sturdza, către care Ghica venise cu cuvânt și cu scrisoare din partea boierilor munteni. Intențiile unioniste cuprinse în scrisoare sunt și bine, și prudent primite de către domnitor. Fizionomia obrazului domnesc la citirea epistolei este surprinsă de un ochi foarte atent, parcă nealterat de trecerea anilor:

> „*Pe când domnul citea, chipul i se lumina, figura lui, mai totdeauna posomorâtă, dobândise un zâmbet de satisfacțiune, luase o espresiune de blândeță. După ce a isprăvit citirea, a rămas câteva momente gânditor, cu ochii în jos, într-o stare de reflecțiune melancolică, apoi pune scrisoarea pe masă și, ridicând ochii asupra mea, îmi zise că era foarte măgulit de sentimentele de stimă și de încredere ce-i esprimau boierii munteni, dar că realizarea acelor dorinți era intempestivă.*"

VOCAȚIA ÎNTEMEIERII. Al treilea nucleu de interes al textului trece în prim-plan *vocația de întemeietori* a oamenilor generației sale. Dorința de reconstituire a epocii este dublată, în scrisul lui Ghica, de aceea a statornicirii unei certitudini: rolul important pe care l-a jucat generația sa în făurirea României moderne. Cum observa Nicolae Manolescu, autorul se simte (ca și Heliade!) marginalizat. De aceea textul său capătă acum accente imnice, într-o frazare cadențată, dominată de plăcerea rememorării:



Iași. Mănăstirea Galata

„Grei, dar plăcuți ani am petrecut noi împreună; mult am luptat noi, tinerii de pe atunci, cu prejudețele și cu obiceiurile cele rele, mult am apropiat noi clasele între dânsele; multe idei greșite de ale bătrânilor și de ale boierilor am spulberat și multe idei moderne am implântat în spirite; multă rugină am curățit de pe mulți. Am făcut-o, respectând credințele fiecăruia, cinstind perii cei albi, lăudând și admirând fapta bună, ori de unde venea, și venerând pe acei cari iubeau țara și dreptatea.“

CONCLUZII. Dincolo de sfera ideatică, subliniem elemente de stil definitorii ale textului, ca de exemplu inversiunea, arta ritmului interior, exprimarea de tip metaforic, valorile subiacente ale pronumelui de pers. I plural (exprimat sau inclus), acestea și altele vădind arta rememorării.

Acest *remember* este bine susținut de racordarea la autenticitatea cuvenită memorialistului. Scriitorul aduce în fața viitorului cazul poetului Grigore Alexandrescu, „*închis la agie la București*“ fiindcă o fabulă a sa fusese interpretată de consulul general al Rusiei ca fiind cu tendință, sau al unui profesor din Academia Mihăileană, destituit fiindcă enunțase „*idei liberale*“. Și alte informații sunt de certă valoare istorică, reînviind o epocă. Autorul notează: „*cuvântul progres era proscris*“, și amintește cazul revistei „Propășirea“, căreia „*vestitul cenzor Florescu*“ i-a refuzat mai întâi titlul, apoi „*i-au tăiat firul vieții*“.

Imaginea principatelor române de atunci prinde contur în paginile memorialistului. „Resortul său psihologic este – nota Tudor Vianu – plăcerea amintirii“, din care se naște un „document de vivacitate unică“.

TEME DE LUCRU

- Primul text citat merită, în primul rând, o abordare stilistică. Vă rugăm s-o faceți, oferindu-vă, pentru deschidere, doar un punct de referință: categoria morfologică a verbului, cu sugestiile câmpului paradigmatic, cu cele ale câmpului semantic, cu frecvența lui. Căutați de asemenea acele elemente ale stratului lexical care sugerează o altă lume – cea contemporană epistolierului – în comparație subiacentă evidentă cu „vremile de ieri“.
- Al doilea citat ne sugerează că problema unirii celor două principate a preocupat dintotdeauna, mai ales pe oamenii de carte / de vază români. În ce măsură citatul ne sugerează atitudini / luări de poziții foarte variate întru atingerea țelului mult visat? Surprindeți elementele caracteristice atitudinii domnitorului în privința unirii.

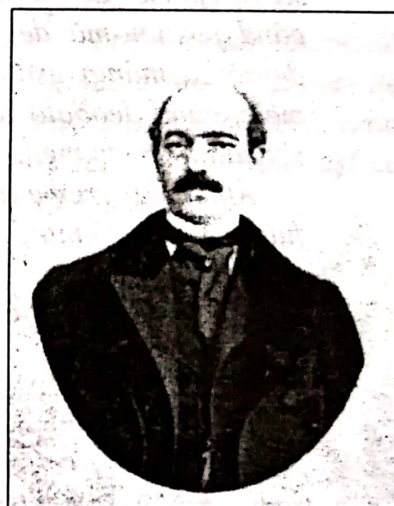
(Fl. Ș.)

BIBLIOGRAFIE: Manolescu, Nicolae – *Istoria critică a literaturii române*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1990; Vianu, Tudor – *Arta prozatorilor români*, vol. I, E.P.L., București, 1966; *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, Ed. Academiei, București, 1979.

Vasile ALECSANDRI

Balta-Albă

AUTORUL ȘI OPERA SA



Martor al celor mai importante evenimente literare, sociale și politice ale vremii, Vasile Alecsandri s-a născut la 14 iunie 1818, la Bacău. Primește o educație aleasă, întâi în țară, apoi la Paris, unde-și ia bacalaureatul în litere, dar, în urma unor eșecuri, renunță la obținerea unui titlu academic.

Colaborează la „Dacia literară", participă la revoluția de la 1848 și în 1855 scoate revista „România literară", editând și două culegeri de poezii populare. Debutează în volum cu *Doine și Lăcrămioare* (1853). În versuri, mai publică *Pasteluri* (1868-1869), *Legende* (1872 – 1876), *Ostașii noștri* (1878). Ca prozator, după încercări nuvelistice (*Mărgărita*) sau romanești (*Dridri*) stângace, artificiale, scrie *Istoria unui galbân și a unei parale*, schița *Balta-Albă*, *O călătorie în Africa* ș.a.

Alecsandri este creatorul comediei naționale. Amintim ciclul *Chirițelor*: *Chirița în Iași sau Două fete ș-o neneacă*, apoi *Chirița în provinție* (1852), *Cucoana Chirița în voiaj* (1863) și *Chirița în balon* (1874). Comediile din ciclul *Chirițelor* și drama istorică *Despot-Vodă* (1879) sunt, fără îndoială, cele mai reușite producții dramatice ale vremii.

PREZENTAREA TEXTULUI

Prezentând realități românești de la mijlocul secolului al XIX-lea, în momentul în care influențele balcanice și barocul gusturilor fanariote erau în scădere – ele pierdeau teren în fața manierelor occidentale –, autorul folosește *motivul străinului* pe parcursul relatării sale în scopul accentuării contradicțiilor ce se nasc din aceste suprapuneri.

Așadar, un *„tânăr zugrav franțez, care pentru întâia dată ieșise din țara lui spre a face un voiaj în Orient"*, povestește savuros cum a intrat în contact cu rudimentarul univers românesc din momentul debarcării sale la Brăila. Pregătit pentru o expediție în sânul Africii, străinul va fi uimit de simplitatea portului și mai ales a mijlocului de transport pe care consulul Franței i l-a pus la dispoziție pentru o scurtă călătorie spre faimoasele băi de la Balta-Albă. Căruța umplută cu fân va amortiza cu greu zdruncinăturile drumului de țară, provocând chiar un accident, destul de ușor, dar care îi ia o vreme graiul occidentalului călător.

DESCOPERIRI NOCTURNE (fragment din text)

Ajungând la Balta-Albă și așteptându-se la o stațiune balneară în toată regula, călătorul va fi surprins de pustietatea nocturnă a satului.

BIBLIOGRAFIE: Manolescu, Nicolae – *Istoria critică a literaturii române*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1990; Vianu, Tudor – *Arta prozatorilor români*, vol. I, E.P.L., București, 1966; *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, Ed. Academiei, București, 1979.

Vasile ALECSANDRI

Balta-Albă

AUTORUL ȘI OPERA SA

Martor al celor mai importante evenimente literare, sociale și politice ale vremii, Vasile Alecsandri s-a născut la 14 iunie 1818, la Bacău. Primește o educație aleasă, întâi în țară, apoi la Paris, unde-și ia bacalaureatul în litere, dar, în urma unor eșecuri, renunță la obținerea unui titlu academic.



Colaborează la „Dacia literară", participă la revoluția de la 1848 și în 1855 scoate revista „România literară", editând și două culegeri de poezii populare. Debutează în volum cu *Doine și Lăcrămioare* (1853). În versuri, mai publică *Pasteluri* (1868-1869), *Legende* (1872 – 1876), *Ostașii noștri* (1878). Ca prozator, după încercări nuvelistice (*Mărgărita*) sau romanești (*Dridri*) stângace, artificiale, scrie *Istoria unui galbân și a unei parale*, schița *Balta-Albă*, *O călătorie în Africa* ș.a.

Alecsandri este creatorul comediei naționale. Amintim ciclul *Chirițelor*: *Chirița în Iași sau Două fete ș-o neneacă*, apoi *Chirița în provinție* (1852), *Cucoana Chirița în voiaj* (1863) și *Chirița în balon* (1874). Comediile din ciclul *Chirițelor* și drama istorică *Despot-Vodă* (1879) sunt, fără îndoială, cele mai reușite producții dramatice ale vremii.

PREZENTAREA TEXTULUI

Prezentând realități românești de la mijlocul secolului al XIX-lea, în momentul în care influențele balcanice și barocul gusturilor fanariote erau în scădere – ele pierdeau teren în fața manierelor occidentale –, autorul folosește *motivul străinului* pe parcursul relatării sale în scopul accentuării contradicțiilor ce se nasc din aceste suprapuneri.

Așadar, un „*tânăr zugrav franțez, care pentru întâia dată ieșise din țara lui spre a face un voiaj în Orient*", povestește savuros cum a intrat în contact cu rudimentarul univers românesc din momentul debarcării sale la Brăila. Pregătit pentru o expediție în sânul Africii, străinul va fi uimit de simplitatea portului și mai ales a mijlocului de transport pe care consulul Franței i l-a pus la dispoziție pentru o scurtă călătorie spre faimoasele băi de la Balta-Albă. Căruța umplută cu fân va amortiza cu greu zdruncinăturile drumului de țară, provocând chiar un accident, destul de ușor, dar care îi ia o vreme graiul occidentalului călător.

DESCOPERIRI NOCTURNE (fragment din text)

Ajungând la Balta-Albă și așteptându-se la o stațiune balneară în toată regula, călătorul va fi surprins de pustietatea nocturnă a satului.

„Forma bizară a acelor locuinţi, printre care se înălţa o mulţime de cumpene de fântâni, ca nişte gâturi de cucoare urieşe, urletul cânilor ce alerga pe sub garduri, ciocănitul berzelor care-şi da capul pe spate la razele lunii şi, într-un cuvânt, amestecul acela de umbră şi lumină, care da lucrurilor o privire fantastică, mă făcură să mă cred în altă lume. Când mă trezii însă din acea uimire plăcută, mă văzui singur în mijlocul unei pieţe neregulate şi plină de schini. Postaşul îmi descărcase bagajul lângă mine şi se făcuse nevăzut cu căruţă cu tot. (...) Mă hotărâi a-mi căuta, eu singur, vreo ospeţie. Pornii deci prin sat, ţinându-mi sacul de drum într-o mână şi având drept tovărăşie un escadron de câni ce-mi arăta dinţii lor ascuţiţi, ca dovadă de plăcerea ce ar fi avut-o a-i înfige în mine.

Un ceas întreg am umblat ca o nălucă printre gardurile satului, când sărind peste o vacă culcată în mijlocul uliţii, când trezind câte un cocoş adormit, care sărea spăriet de pe gard, când împedecându-mă de giugul unui car lăsat în drum, când ferindu-mă de a pica în vreo fântână. (...) Şi de ciudă am început a-mi descărca mânia asupra cânilor ce se obrăznicea mai mult în privirea persoanei mele, când deodată zării o caleaşcă cu şese cai şi întovărăşită de un călăreţ care venea în partea mea.

Abie avui vreme a mă da în laturi, şi echipajul şi omul cel călare trecură ca un fulger pe lângă mine, lăsând în văzduh câteva note armonioase, de glasuri femeieşti şi câteva fragmente de o veselă convorbire ce mă pătrunseră de mirare şi de bucurie... Acele cuvinte ce auzisem în treacătul trăsurii era franţeze!“

STRĂJERUL ŞI CASA LUI. Fericit că a întâlnit compatrioţi, tânărul francez are surpriza să constate că cei ce vorbeau atât de bine franceza sunt români. Ei îl vor ajuta să se cazeze. „*Tânărul cavaler puse atunci mânile la gură în formă de trombă şi strigă:* străjer! *La răcnetul lui cânii lătrară din toate părţile, cocostârcii spărieţi ciocăniră în toate cuiburile şi un om se ivi de după gard; dar ce om! o matahală naltă, groasă, spătoasă, bărboasă, fioroasă!*“

Locuinţa e scundă, patul nu are arcuri, scaunele au doar trei picioare, iar lumina lasă de dorit. Însă, mulţumit că are un acoperiş deasupra capului, francezul doarme repede, şi la fel de repede se va trezi în zori într-o hărmălaie teribilă: trăsuri de toate felurile gonesc spre baltă, locul în care se va grăbi să ajungă şi el.

„O FANTASMAGORIE NEPRICEPUTĂ“ (fragment din text)

„Nu puteam crede că eram treaz şi mă socoteam a fi faţă la vreo fantasmagorie nepricepută; fantasmagorie cu atât mai curioasă că îmi înfăţoşa tot soiul de contrasturi, precum: baloane de Viena cu înhămături necunoscute pe la noi; pălării de Franţa cu şlice orientale; frace cu anterie; toalete pariziene cu costume străine şi originale. Mai adăugaţi la aceste pocnitele şi răcnitele postaşilor, mişcarea a triizeci de trăsuri ce se întrecea pe câmp, mulţimea cailor înhămaţi la dânsele, clopoţeii ce suna la gâtul lor şi, în sfârşit, efectul noutăţii acestor lucruri în ochii unui străin, ş-aşa vă veţi putea lesne închipui expresia comică a figurei mele în faţa unui spectacul atât de neaşteptat. (...)

Pe marginea unei bălţi late zării deodată un soi de târg ce nu era târg, un soi de bâlci ce nu era bâlci, o adunătură extraordinară, o înşirare neregulată de corturi, de căsuţi de scânduri, de vizunii, făcute în rogojini, de braşovence, de cai, de boi, de oamini, care înfoma de departe una din priveliştile cele mai originale de pe faţa

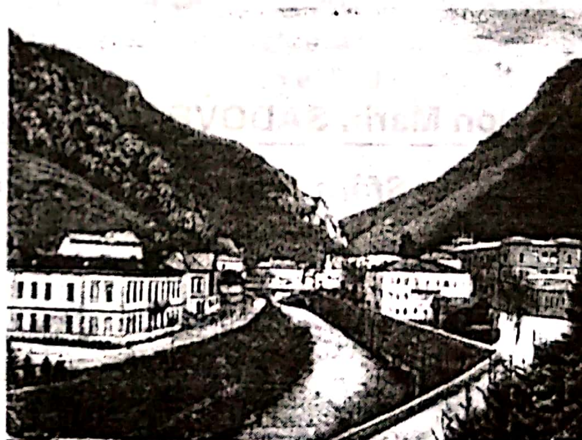
pământului. Lângă o cutie de scânduri, unde bogatul trăgea ciubuc, se clătina de vânt o șatră de țoluri rupte, în care săracul se pârlea la soare. Aproape de aceasta, se rădica o cușcă de rogojini lipită de o brașovancă ce slujea de cameră de culcat. Mai încolo, un car mare, coperit cu un läicer, figura ca un palat cu două rânduri, căci la rândul de sus, adică în car, sta grămădiți o femeie cu trii copii, iar la rândul de gios, adică sub car, găzduia bărbatul împreună cu un câne s.cl. (...)

Ce să vă spun, domnilor, în sfârșit? Nu cred să fie alt spectacul pe lume care să-mi poată face o impresie mai mare decât aceea ce mi-au pricinuit privirea acelui târg nou, care la cel mai mic vânt era în primejdie de a se preface în ruine. Pe de o parte, ticăloșia sa pitorească, pe de altă parte luxul echipajelor ce alerga pe malul bălții, acel amestec de toate contrasturile mă silea să mă cred când într-o insulă în Oceania, când într-o capitală a Evropei, și prin urmare nu știam cu siguranție dacă acele ce videam era un vis a închipuirii mele sau lucruri în ființă.

Mă înaintam chiar ca o mașină prin toate acele minuni, oprindu-mă câteodată spăriet în fața unor trupuri de oamini lungite goale pe marginea drumului și mânjite cu glod din cap pân în picioare. Mi se părea că acele trupuri, culcate la soare, erau leșuri de morți, dar mă încredințai pe urmă că acei nenorociți erau pătimași ce înadins se ungea cu glodul din baltă ca cu alifia cea mai vindecătoare."

O LUME DE CONTRASTE. După amuzantul incident în care francezul ajunge la scăldătoarea doamnelor, în Baltă nefiind vreun indicator care să separe băile femeilor de cele ale bărbaților, va reuși să se împrietenească și să-și continue sejurul în compania domnilor întâlniți cu o seară înainte și să dejuneze în stil specific românesc.

Și pentru a-i confirma deja conturatele opinii, seara are loc un bal în stil tipic parizian, în care eleganța manierelor, a toaletelor, dar și educația și frumusețea invitaților îl vor face să afirme:



Băile Herculane. Vedere generală. Imagine de epocă

„*Aici ne găsim în împărăția contrasturilor celor mai originale; aici luxul și sărăcia, durerea și veselia, ideile nouă și ideile vechi, costiumele Evropei și costiumele românești, toate sunt unite la un loc, sunt mestecate la un loc și produc un efect neînchipuit atât ochilor cât și mintei (...).*

În 24 de ceasuri am văzut atâtea lucruri nepotrivite, atâtea contrasturi originale, că nu știu nici acum dacă Valahia este o parte a lumii civilizate sau este o provinție sălbatică!"

Adevărat tablou al moravurilor de epocă, *Balta-Albă* (1847) conturează practic un portret colectiv și social, schițând, cu remarcabilă putere de observație, cu finețe în observarea lucrurilor, cu siguranță în creionarea tipurilor și moravurilor, cu umor și vioiciune, cu elemente de pitoresc și de contrast, ineditul amestec de culturi ce s-au întâlnit în spațiul românesc la mijlocul secolului al XIX-lea.

Balta-Albă face parte din aceeaşi familie de scrieri cu *Iaşii în 1844* (1845) şi *Borsec* (1844 – 1845), axându-se pe critică socială, umor, ironie, dar şi pe o atitudine bonomă faţă de spaţiul natal.

TEME DE LUCRU

- Conturaţi, pe baza cunoştinţelor de istorie şi a povestirii de faţă, realitatea moldavă a secolului trecut, accentuând cauzele care au produs acest amestec inedit de culturi.
- Subliniaţi elementele de critică acidă pe care autorul le înglobează în povestire, accentuând ideea că, fiind un cunoscător al Occidentului încă din vremea studiilor sale, chiar autorul ar putea fi străinul în cauză.
- De ce credeţi că autorul alege ca personajul povestirii *Balta-Albă* să fie francez, adică străin de spaţiul autohton? *(C. C.)*

BIBLIOGRAFIE: Călinescu, G. – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982; Nicolescu, G.C. – *Viaţa lui Vasile Alecsandri*, E.P.L., Bucureşti, 1962.

Ion Marin SADOVEANU

Sfârşit de veac în Bucureşti



AUTORUL ŞI OPERA SA

Ion Marin Sadoveanu s-a născut în 15 iunie 1893 la Bucureşti şi a murit în 2 februarie 1964 în Capitală. Este romancier şi eseist. A făcut studii de drept şi litere, cu doctoratul în drept la Sorbona. Numele acestui intelectual de larg orizont se leagă de cel al celebrei reviste „Gândirea" în deceniul al treilea al secolului XX, în calitate de cronicar dramatic al publicaţiei. Îi apar în acest sens volumele *Dramă şi teatru* (1926), *Istoria universală a teatrului. Drama şi teatrul religios în Evul Mediu* (1942), *Istoria universală a dramei şi teatrului* (postum).

A publicat de asemenea poeme în versete gen Paul Claudel – *Cântece de rob* (1930) şi piese de teatru: *Metamorfoze* (1927), *Anno Domini* (1927), *Molima* (1930), *Dincolo* (1959), *Pelican-bar* (1930).

Primul său roman, *Sfârşit de veac în Bucureşti* (1944), consfinţeşte în pagini româneşti tehnica balzaciană, refăcând cu o precizie specifică picturii realiste particularităţile unui peisaj citadin, reconstruind meticulos în detalii topografice un pitoresc tablou balcanic. Acţiunea celui de-al doilea roman al său, *Ion Sântu*, publicat în 1957, realizează tot o frescă, mai puţin consistentă însă, a începutului de secol XX. Eroul împrumută o bună parte din biografia spirituală a autorului. *Taurul mării*, apărut în 1962, este mai

degrabă o povestire întruchipând o istorie neverosimilă pe un decor de Pont Euxin antic, în care se găsește o serbare sacrificială în cinstea lui Neptun, „taurul mării".

PREZENTAREA TEXTULUI

UN ROMAN FRESCĂ. După cum sugerează și titlul, romanul *Sfârșit de veac în București*, apărut în 1944, după nouă ani de elaborări, se prezintă ca un roman deopotrivă social și psihologic, dar și ca un roman de atmosferă ce reconstituie în culoare și pitoresc finele secolului al XIX-lea, în Capitală.

În întreprinderea sa, scriitorul pășește pe drumul deschis de N. Filimon și continuat de Duiliu Zamfirescu, H.P.-Bengescu, Mateiu Caragiale și G. Călinescu, reînviind atmosfera în care clasa dominantă se stinge – declin cauzat de apatie și nonactivitate –, în vreme ce pătura burgheză cunoaște o ascensiune care este propulsată de o „forță vitală elementară și o inteligență nativă autentică" (Ov. S. Crohmălniceanu).

Distribuind în 17 capitole substanța epică a construcției sale, autorul realizează o „narațiune fără îndoială, cu eroii bine și clasic conturați și cu conflicte dintre care unele dramatice, dar în același timp și operă de moralist și eseist" (Cornel Regman).

Pe ruina familiei baronului Barbu se construiește măreț edificiul lui Iancu Urmatecu, arhivar de tribunal, originar din mahalaua bucureșteană, dar prețuind binefacerile culturii ca mijlocitoare între sine și lumea în care a intrat, și înzestrat cu un riguros instinct arivistic. Numeroasele episoade care urmăresc motivarea actelor eroului înglobează zeci de destine care cunosc măriri și căderi, prin reversuri neașteptate: „Cartea foiește de viață și are o nescăzută încărcătură dramatică" (Ov. S. Crohmălniceanu).

Stăpân deplin pe arta compoziției, autorul înfățișează, într-un desen precis și cu un simț perfect al alegerii și aranjării culorilor, cu atenție spre efectele de contrast și armonie, „o evocare uimitor de vie a Bucureștiului, la sfârșitul veacului al XIX-lea" (Ov. S. Crohmălniceanu).

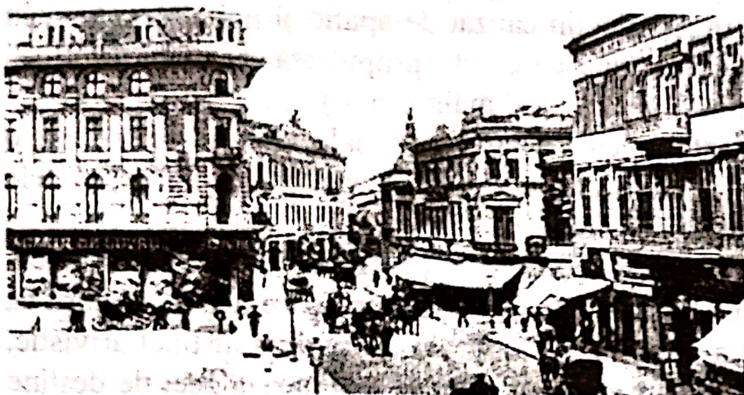
CORNUL ABUNDENȚEI (fragment din roman)

„De la el de acasă, din capătul de lângă apă al podului Mogoșoaiei, coti pe malurile Dâmboviței, unde căruțele venite de cu noapte în oraș poposiseră. Un fel de târg se înșirase în stradă printre paie risipite, aducând un miros de sat, în care coșuri cu ouă ușoare și limpezi, doniți cu bradul din care erau făcute încă ud și verde, scoarțe cu țesătura aspră și bătătoare la ochi se întindeau printre pașii călătorului, ca o piață ce nu încăpea în Piața Mare, înspre care Bubi se îndrepta acum. Pe dreapta și pe stânga erau numai mărfuri; din ele se umpleau cu vârf coșurile oltenilor, ce porneau apoi pe străzi, cu gura mare, plescăind de pietre tălpile goale. Erau acolo de toate. Maldăre de dovlecei cu floarea galbenă, fragedă și neruptă; morcovii lemnoși și cărămizii, cartofii cu miros de pământ; verze înfoiate, tighelite pe frunze cu picături de rouă; cireșe sticloase; crapi cu burțile pline de icre, cu aramă pe solzi și cercuri roșii împrejurul ochilor; linii pământii cu o mireasmă de iaz; plevușcă bună de ciorbă, bibani de saramură și coșuri multe cu plăși pe ele, sub care țopăiau și cotcodăceau găinile în mirosul lor înecăcios de pene și praf..."

Am reprodus mai sus un fragment ce descrie farmecul Bucureștiului descoperit cu uimire de tânărul baronet Bubi. Se poate cu ușurință observa că ochiului vigilent al naratorului imaginile îi sunt familiare și amănuntele se conturează savuros și savant, dintr-o

nevoie imperioasă de exactitate, de contur clar. În paginile cărţii se înşiră cu minuţie balzaciană înaintea cititorului cartierele, arhitectura, vegetaţia, interioarele, vitrinele, tarabele, turlele bisericilor, birourile, mobilele, grilajul porţilor, obiectele casnice, refăcând cu multă pastă şi pe îndelete nu doar datele, ci şi spiritul unei lumi pe care autorul a cunoscut-o ca martor ocular şi erou, care i-a modelat viaţa şi fiinţa.

EPOCA ŞI INDIVIDUL. Schema pe care se construieşte romanul este simplă: se prezintă întâi epoca, circumstanţele, fără digresiuni, iar mai apoi individul, ca produs al împrejurărilor. Opera se vede astfel orientată în mod tradiţional spre pictura socială şi spre creaţia de tipuri. Pe fundalul unui Bucureşti cu case masive şi împodobite de rafinate decoraţiuni exterioare, trădând clasa proprietarilor, tăinuiţi îndărătul ferestrelor, trăind din tabieturi de interior, se înalţă îndrăzneţe dintre locuinţe scunde şi sărace casele albe, noi, pătrate, cu acoperişuri de tinichea roşie, cu geamuri mari în catul de sus, cu trepte şlefuite la intrare şi fiare pântecite la ferestrele subsolului, case abia lăsate din mistrie, case aparţinând celor ce se sprijină în ascendenţa lor pe distrugerea celorlalţi. Vechii proprietari, care nu-şi ştiau decât din fotografii întinsele moşii, ajung să le piardă la preţuri derizorii, în vânzări intermediate de parveniţi, care-i fură în vreme ce le dau cu priviri aprobatoare girul fidelităţii lor. Suntem deci martori, în desfăşurarea romanului, la procesele care zguduie o lume guvernată de banul provenit din afaceri.



Bucureşti. Calea Victoriei. Imagine de epocă

Romanul prezintă, de asemenea, şi celelalte puteri în stat: gazetăria venală şi odioasă, mereu la pândă, politica cu dedesubturile ei, apoi justiţia coruptă ce mijloceşte afaceri necurate prin reprezentanţi imorali. Evenimente mondene, cum este balul de la Palat, contribuie de asemenea la conturarea impresiei de frescă socială, prin colecţia de tipuri umane reprezentate.

BARONUL BARBU ŞI DESCENDENTUL SĂU. Studiul este realizat în profunzime, deşi autorul se opreşte doar asupra baronului Barbu şi a descendentului său în linie directă, Bubi, ambii aparţinând unei specii alienate, măcinate de o lâncezeală ereditară şi condusă spre ruină de o slăbiciune pentru femei care-i face aproape ridicoli în unele momente. Trăind nedespărţit de căţeluşa sa Fantoche, pe care o plimbă şi în biroul ministerial şi pe culoarele Camerei, baronul Barbu poartă prin existenţa sa fantomatică semnele unei lumi ce apune.

Renumit pentru crizele sale de gelozie, izbucnind violent, însă repede temperate de tactul şi abilitatea domniţei Natalia, baronul face o figură aparte în roman. Viaţa inactivă a acestui boier conservator pare a-l ursi ruinării prin oboseala biologică şi incapacitatea de a se descurca în socotelile încurcate ale averii sale. Lipsit de voinţă şi comod, îngrozit la ideea că i s-ar putea cere să ia o decizie singur, urând complicaţiile, el transmite urmaşului său de sânge, lui Bubi, aceleaşi tare.

Blazonul familiei pare a sugera predestinarea acesteia pentru degradare, după cum îl interpretează gazetarul grec Potamiani: *„Văd într-un prim pătrar, cum se zice, un snop de grâu! Înţeleg: astea sunt moşiile. Văd apoi un trident; o înţeleg şi pe asta: e o furcă în*

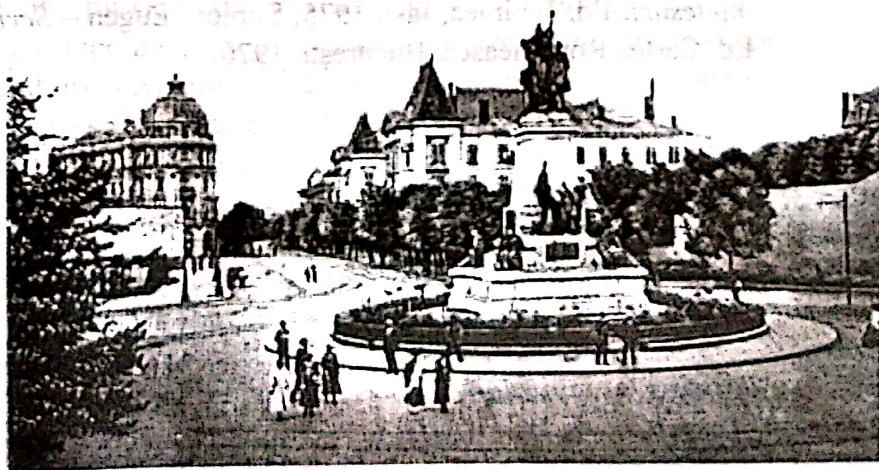
coasta rumânilor; la dreapta apoi stă o apă: e semn că neamul se trece, iar licorna, care e animalul simbolic al curăţeniei şi al nevinovăţiei", trebuie lămurită ca un semn al destrămării neamului prin petrecerea vremii, dedicându-se leneviei şi vieţii nonactive.

Tânărul Bubi va apărea iniţial plin de energie şi bine intenţionat, entuziast, dornic de acţiune şi afirmare, impunând idei novatoare, cum ar fi aceea a construirii unei fabrici de sticlă. Avântul iniţial se va frânge în proiecte irealizabile din cauza costurilor uriaşe, dar şi boicotării lucrărilor de către Urmatecu însuşi.

IANCU URMATECU. Ca o replică vie a baronului stă Iancu Urmatecu, personajul care vine să confirme o tradiţie şi să instaureze un nou model. Înrudit ca mijloace şi scopuri cu Rastignac, Dinu Păturică sau Stănică Raţiu, Iancu Urmatecu este în proza lui I.M. Sadoveanu un învingător. Aflat sub puterea unui mai-mare al zilei, Conu Barbu, Iancu ţese în anticameră planuri măreţe, realizate cu participarea unei minţi lucide, prin evaluarea corectă a riscurilor, ca şi a sorţilor de izbândă.

Umanizat ca tipologie, deşi schematic are aceeaşi structură cu confraţii săi, Iancu Urmatecu este un om cu o vitalitate neştirbită de trecerea anilor, un bărbat care-şi măsoară autoritar puterea asupra timpului prin numărul ibovnicelor. Arivist îndemânatic, cunoscător al oamenilor, Urmatecu le ghiceşte caracterul şi le cântăreşte slăbiciunile. Necruţător cu adversarii, dur, dar şi mărinimos, egoist, el îşi respectă soţia şi poartă fiicei sale, Amelia, o dragoste paternă ce încălzeşte chipul său comparativ cu celelalte modele de arivişti. Ca om de lume, el îşi însuşeşte manierele societăţii înalte, supunându-se cu voinţă unor şlefuiri continue, tot mai convins de rolul învăţăturii şi educaţiei în ascensiunea sa. Faţă de boierul cu care alcătuieşte un straniu cuplu călău – victimă, nutreşte un respect nealterat de simţul său arivistic. Pentru atingerea scopurilor propuse construieşte, asemenea păianjenului, cu o răbdare extraordinară, savante strategii, luând în calcul atât hazardul, cât şi factorul sufletesc, exercitând asupra boierului fascinaţia pentru dibăcia şi inteligenţa practică cu care rezolvă problemele complicate ale moşiei. Eroul ocoleşte capcanele, întoarce situaţiile nefaste în favoarea sa, stăpânind, învingând orgolios, fiind un duşman de temut.

Fostul arhivar, care păstrează ca pe odoare dosarele împricinaţilor între obiectele banale, dar utile ce se găsesc din belşug în gospodăria sa, mimează fără greş apartenenţa sa recentă la o lume străină sieşi; doar muzica îl dă de gol întotdeauna. În mod straniu, acest personaj atât de tonic este obsedat de rolul fatalităţii în viaţă şi neliniştile provocate de înmormântările la care este nevoit să ia parte (aşteptând în afara cimitirului) le alungă prin pofta cu care se aruncă în braţele viguroase ale vreunei ţiitoare.


Bucureşti. Bulevardul Carol. Imagine de epocă

ALTE PERSONAJE. Două personaje feminine atrag în mod deosebit atenţia cititorului în acest roman. Având ambele acelaşi statut de ţiitoare, Jurubiţa, amanta lui Bubi

şi fostă amantă a lui Urmatecu, şi domniţa Natalia atestă în societatea românească existenţa tipului arivistului şi în rândul femeilor. Contribuie la realizarea unei fresce a societăţii româneşti şi celelalte chipuri, precum Miţa Urmatecu, mamă şi soţie ce conduce cu pricepere gospodăria, pune capăt cu diplomaţie şi intuiţie aventurilor extraconjugale ale soţului, dar îl şi sfătuieşte cu înţelepciune în momentele de cumpănă pe acesta; Hélena, guvernanta Amelicăi, Lefterică, fratele Miţei, Schweickert, fabricant de coroane artificiale, Alexandru Hagiu, procuror, gazetarul Panaiotache Potamiani, Jurubiţa şi Gună Licureanu, cuplul de uzurpatori ai averii boiereşti; Amelica, odorul familiei Urmatecu, palidă şi mediocră copie a tatălui, de la care moşteneşte doar lăcomia de avere, dar nu şi vitalitatea.

CONCLUZII. Construit secvenţial într-un număr de scene care-l au ca pivot pe Iancu Urmatecu, romanul lui I.M. Sadoveanu constituie şi astăzi un exemplu de roman-eseu, în genul celui realizat de Thomas Mann. Calităţile incontestabile ale acestei vaste construcţii epice vin, fără îndoială, şi din fraza alcătuită amplu, leneş, tăcut, dar cizelată cu un rafinament de orfevrier. În limbajul învechit al cărţii trăieşte vie o lume de ieri care impune creaţia ca „operă a unei vieţi, dar şi a unei epoci" (Valeriu Râpeanu).

TEME DE LUCRU

- Recitiţi din cuprinsul romanului scena vânzării moşiei lui Ivanciu cu intermedierea lui Urmatecu sau scena în care Bubi propune construirea fabricii de sticlă. Scoateţi în evidenţă atenta dozare scenică, locul (poziţia) personajelor şi rolul lor.
- Identificaţi şi alte tipologii din galeria de personaje a romanului cu observarea relaţiilor acestora cu personajul central, Iancu Urmatecu.
- Pornind de la fragmentul care descrie o piaţă bucureşteană de la sfârşitul secolului trecut, descrieţi o piaţă din zilele noastre încercând să creaţi o cât mai puternică impresie de viaţă.

(A. G. N.)

BIBLIOGRAFIE: Crohmălniceanu, Ov. S. – *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, E.P.L., Bucureşti, 1967; Râpeanu, Valeriu – *Interpretări şi înţelesuri*, Ed. Junimea, Iaşi, 1975; Simion, Eugen – *Scriitorii români de azi*, vol. II, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1976.

George CĂLINESCU

Cartea nunţii

AUTORUL ŞI OPERA SA

S-a născut la 19 iunie 1899 în Bucureşti şi a decedat în Bucureşti-Otopeni la 12 martie 1965. Este prozator, poet, dramaturg, critic şi istoric literar, eseist, ziarist, cu o prodigioasă activitate de profesor la Catedra de istoria literaturii române de la Facultatea de Litere din cadrul Universităţii bucureştene. Din 1948 a fost ales membru al Academiei, iar la înfiinţarea Institutului de Istorie Literară şi Folclor devine directorul acestuia. Ca publicist, colaborează la numeroase publicaţii culturale şi literare, susţine rubrici

permanente, dintre care cea mai cunoscută este „Cronica mizantropului", devenită apoi „Cronica optimistului". *Principii de estetică* (1939) și *Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică* (1947) stabilesc principiile sistemului său critic și metoda sa istorico-literară. Activitatea de critic și istoric literar se materializează în lucrări fundamentale: *Viața lui Mihai Eminescu* (1932), *Opera lui Mihai Eminescu* (1934 – 1936), *Viața lui Ion Creangă* (1938), monografiile dedicate lui *Nicolae Filimon* (1959) și *Grigore Alexandrescu* (1962), monumentala *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941), *Impresii asupra literaturii spaniole* (1946) ș.a. Este traducător (îndeosebi din literatura italiană), dramaturg (reținem *Șun sau calea netulburată*, 1943), poet (*Poesii*, 1937; *Lauda lucrurilor*, 1963), prozator, creator de opere epice de mare ținută artistică, ce vor dăinui în literatura noastră: *Cartea nunții*, 1933; *Enigma Otiliei*, 1938; *Bietul Ioanide*, 1953; *Scrinul negru*, 1960. Aceste contribuții de seamă, ca și altele neconsemnate aici, consfințesc imaginea unui creator proteic, unul din ultimele spirite enciclopedice ale culturii române.



Portret de Șt. Dimitrescu

PREZENTAREA TEXTULUI

PROGRAMUL ESTETIC. În articolul *Romanul și viața modernă* (1932), G. Călinescu scria: ceea ce lipsește romanului românesc în genere, chiar când aduce însușiri remarcabile de stil și culoare, este *contactul cu viața* (s.n.) deoarece „omul și femeia de azi trăiesc în orașul concret cu baruri, teatre, cinematografe și cafenele, cu case de mode și bazinuri de înot", iar „tinerimea își concretizează sentimentalitatea nu în Romeo și Julieta sau Dante și Beatrice, ci în Ramon Novarro și Greta Garbo, și în vreme ce fetele visează să devină stele de cinematograf, tinerii sunt zguduiți în somn de cariera lui Charpentier".

În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941), autoprezentându-se, G. Călinescu notează: „Intenția lui G. Călinescu, scriind *Cartea nunții*, a fost pe de o parte de a se recrea, pe de alta de a face un exercițiu minor în vederea unei *plănuite opere epice* căutând a separa, prin deslănțuire, elementul liric care-i e (valabil ori nu) congenital" (s.n.).

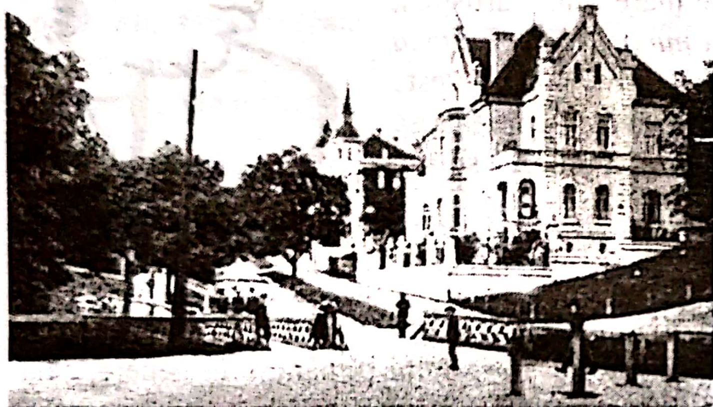
Plănuita operă epică cuprindea la data scrierii acestor rânduri romanele *Cartea nunții* (1933) și *Enigma Otiliei* (1938), urmând *Bietul Ioanide* (1953) și *Scrinul negru* (1960), ceea ce ne determină să avem bănuiala că opera de romancier a lui G. Călinescu s-a realizat în urma unui veritabil program estetic așa cum îi stă bine unui scriitor de esență clasic-balzaciană. Citām din articolul *Sensul clasicismului* (1946): „Marea literatură este în fond aceea de stil clasic, iar ce este măreț în romantism, baroc aparține tot ținutei clasice..."

Adăugăm și cele spuse, mai în glumă, mai în serios, în studiul *Tehnica criticii și a istoriei literare*: „Dacă nu poate fi bun artist el însuși, criticul trebuie să rateze, cel puțin, cât mai multe genuri. Ratarea este o participare activă la procesul creator, o garanție de comprehensibilitate. Criticul care n-a făcut în viața lui un vers, ba chiar își face o mândrie din asta, care n-a încercat niciodată să facă nuvelă sau roman, acela e un fals critic... Toți marii critici au făcut literatură și, contrar prejudecății comune, literatură foarte bună, căzută în umbră numai prin renunțare".

Ca atare, romanele lui G. Călinescu trebuie privite ca un *tot* unitar, în special pe linia tipologiilor literare. Nu întâmplător, Felix Sima (*Enigma Otiliei*) amintește de Jim Marinescu (*Cartea nunții*), dar creează deschideri spre Ioanide (*Bietul Ioanide*).

UN ROMAN CLASIC ÎN FORMĂ MODERNĂ. Primul roman al lui G. Călinescu apare într-un an – 1933 – de recoltă prestigioasă a romanului românesc. Nu numai că anul editorial s-a dovedit foarte productiv, dar a marcat creșterea multor izbânzi ale genului, așa cum sunt *Patul lui Procust* de Camil Petrescu, *Adela* de G. Ibrăileanu, *Maitreyi* de Mircea Eliade, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* de M. Sadoveanu, *Europolis* de Jean Bart, *Maidanul cu dragoste* de G.M. Zamfirescu, *Oraș patriarhal* de Cezar Petrescu ș.a.

Cartea nunții este un roman de dragoste, în genul lui *Dafnis și Cloe* de Longos (ca și *Thalassa* de Macedonski), cu oarecare lirism idilic interior, tratat însă într-o formă cu desăvârșire epică.



Brașov. Livada Poștei. Imagine de epocă

Practic, ni se reistorisește eterna poveste maritală: Ion Marinescu-Jim, un tânăr profesor universitar cu studii serioase în străinătate, se îndrăgostește de Vera și o ia în căsătorie. Intenția demonstrativă reiese din simplitatea voită a subiectului și din tratarea lui astfel încât prin haina țipător de modernă să transpară schemele eterne ale iubirii. Eroii se numesc Jim, Bobby, Vera, Medy, Lola, Dora și conform recomandărilor din articolul *Romanul și viața modernă* conduc automobile, se sărută în tren, asistă la competiții de box, frecventează ștrandurile.

NEVOIA DE AFECȚIUNE ȘI STABILITATE. Sosit în țară cu sufletul saturat de contrarietăți, tânărul doctor în litere Ion Marinescu-Jim era mistuit de o dorință, la reactivarea căreia contribuise și întâmplarea din tren (profitând de întuneric sărutase o fată necunoscută, tovarășă de compartiment, în fapt viitoarea soție Vera): „*Simțea nevoia să iubească, să aibă o fată* a lui, *pe care s-o ocrotească și s-o țină în casa* lui, *în stăpânirea* lui“ (s.a.). Se gândea încordat la prietenele din adolescență: Dora, Lola și Medy, interogându-se intrigat care din ele ar putea corespunde unei eventuale proprietăți afective. Jim se simțea îndrăgostit de umbrele prietenelor sale, dar comunicarea sentimentelor se dovedea aproape imposibilă din cauza nuanței de camaraderie spre care evoluase prietenia. Continua să cultive, sub rezerva unui anumit grad de indiferență, prietenia cu Vera, fata din tren, pe care întâmplarea i-o adusese din nou în față, dar numai „din nevoia unui exercițiu sufletesc, din vanitatea de a putea dispune, oricând ar fi voit, de o fată“ (Cf. Ion Bălu, *G. Călinescu – eseu despre etapele creației*).

Ce-l determină pe Jim să dorească impetuos căsătoria? Explicațiile sunt felurite. Pe de o parte a fost invocată versiunea romancierului conform căreia fiecare cuplu uman reeditează perpetuu legenda lui Adam și a Evei: „*Dacă n-am fi decât noi doi pe acest pământ,* monologhează Jim, *roadele lui ar fi miraculoase. Din noi ar ieși zece trupuri, din acele zece o sută, din cele o sută o mie și așa mai departe și peste câteva mii de ani pământul ar fi din nou un furnicar de oameni ieșiți, toți, din noi doi*“.

Pe de altă parte, Jim caută prin căsătorie afecţiunea de care fusese lipsit în copilărie, dar şi un suport moral în lupta pentru existenţă: *„De acum, îi ţine el Verei un logos, tu eşti numai a mea, şi soarta mea este şi a ta. ...Eu nu am de acum încolo alt scop în viaţă decât să te ocrotesc pe tine, iar tu trebuie să mă ajuţi să-mi fii credincioasă ca să pot izbuti în viaţă*".

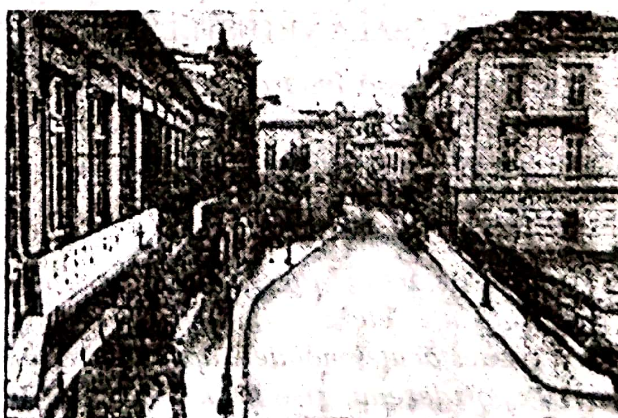
În termeni asemănători va monologa mai târziu şi Felix Sima din *Enigma Otiliei*, fără ca proiectata căsătorie să se realizeze.

În Jim Marinescu „există sâmburele omului superior, care are nevoie ulterior de linişte necesară creaţiei" (Ion Bălu, *op. cit.*). Ştiind că de acum înainte viaţa i se va desfăşura după un program strict de activitate, el vrea să-şi rezolve de la început problemele erotice: căsătoria o dată încheiată, iubirea va trece pe un plan secund.

E de fapt momentul pe care-l intuieşte şi Otilia, părăsindu-l pe Felix şi căsătorindu-se cu Pascalopol. În timp însă, Vera, sărind peste momentul Otilia, devine doamna Ioanide (*Bietul Ioanide*, 1953).

ZBUCIUMUL EROTIC. Dacă Jim nu are naivitatea lui Dafnis, în schimb Vera reeditează zbuciumul erotic trăit de Cloe. Lipsită de afecţiune părintească – orfană de tată, neglijată de mamă –, Vera îşi dăruieşte iubirea fără reticenţe. Asemenea fetei de împărat din poemul eminescian *Luceafărul*, Vera aspiră la *altceva*, ce o umple şi de spaimă, dar şi de o *dulce aşteptare*. Iubind, îşi descoperă propriul trup: *„Şedea multă vreme înaintea oglinzii, lipită cu umărul gol şi cu obrazul de cristalul rece, turburată de cealaltă soră lipită de trupul său. Sânii mici o dureau cu corespondenţe dulci de-a lungul coapselor. Când îşi trăgea ciorapii, prelungea cât mai mult alunecarea mâinii de-a lungul pulpelor şi-i plăcea să meargă cu piciorul gol pe parchet*".

CASA CU MOLII. În *Cartea nunţii*, ca mai apoi în *Enigma Otiliei*, *Bietul Ioanide* sau *Scrinul negru*, întâlnim şi o altă faţă a romancierului, mult deosebită de cea descrisă înainte. Descripţia *casei cu molii* ne duce în plin Hoffmann: încăperile sunt semiobscure, ticsite de mobile vechi, peste care s-au depus pulberi fine; în scrinuri zac cutii pline cu dantelă neagră, pene de struţ, nasturi mari de os, mănuşi de dantelă fără degete etc. Mirosul e caracteristic: *„Era o duhoare închisă de cireşi mucegăite, de butoi băhnit, de salpetru amestecat cu bale de melc fără casă, de lemnărie putredă, de şoareci, de gândaci striviţi, de stofe alterate, peste care plutea adierea parfumului de patschouli şi naftalină*".



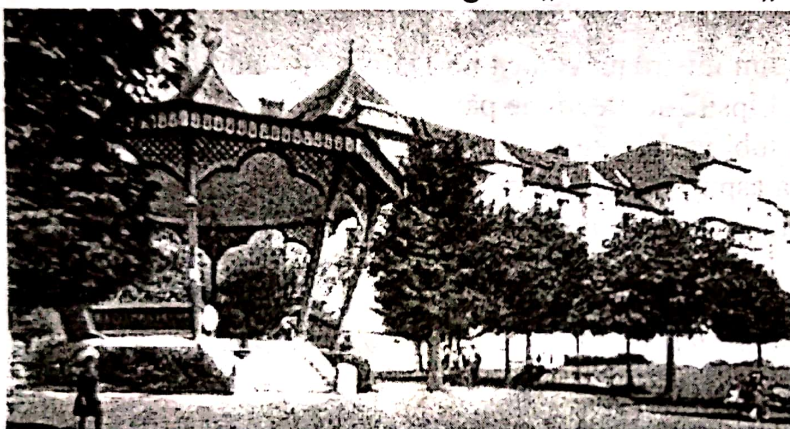
Bucureşti. Terasa Oteteleşanu. Imagine de epocă

În acest univers locuiesc şapte femei de vârste felurite, toate celibatare, cu o unică excepţie, şi o bătrână osificată, Iaca, ce-şi aşteaptă cu resemnare sfârşitul, profesorul Silvestru Capitanovici, celibatar ursuz şi studios, şi *„dom Popescu*", soţul Tantei Caterina, pensionar de sorginte caragialescă, tip de burghez fanfaron, neserios, autor de teorii inconsistente şi universale. În afara unor minime şi necesare legături, familia refuză relaţiile cu exteriorul.

Din acest mediu încremenit în timp evadează două personaje: Jim, care se va căsători, urmat de tanti Lisandrina.

Încercarea lui Silvestru de a părăsi *casa cu molii* eşuează. Ins lipsit de fermitate, incapabil de gesturi decisive, simţindu-se în siguranţă numai în preajma familiei, *„se temea ca nu cumva, îmbiat, să iasă pe uşa mare a obişnuinţelor lui, aceasta să se închidă ermetic şi el să rămână* afară *în mâinile unei fiinţe necunoscute*". Şi într-o noapte, la întâia lui aventură erotică, constată îngrozit că *„moliile îi mâncase şi lui pe nesimţite virilitatea*" şi, în minte cu obsesia sterilităţii, se sinucide.

ROMANUL A DOUĂ LUMI. Romanul este ancorat în realitatea anilor '30. Jim se întorsese în ţară într-un moment în care mişcarea de avangardă era încă în prim-planul actualităţii literare. Eroii discută despre fenomenul arghezian (Arghezi era revendicat de modernişti, numele lui îl întâlnim în *Manifestul* revistei „unu", „Integral" îi dedicase un număr special cu prilejul împlinirii a 45 de ani), prietenele lui Jim, studente, critică maliţios teoria capodoperei a lui Mihail Dragomirescu, Jim se deplasează într-un „Peugeot" prăfuit, visându-se la volanul unui elegant „Renault" sau „Mercedes-Benz", Medy, Lola, Jim, Bobby vorbesc la telefon...



Sinaia. Pavilionul muzicii cu Palace Hotel. Imagine de epocă

Ca atare, *Cartea nunţii* este romanul a două lumi, una ultraarhaică şi alta ultramodernă. (Perpessicius, *Menţiuni critice*, vol. V).

Astăzi, la o relectură a romanului, elementele ostentativ moderne îl lasă rece pe cititor, el interesându-se numai de schema clasică.

Cartea nunţii reprezintă începutul unui ciclu romanesc după cum *Scrinul negru* reprezintă sfârşitul. Romanele trebuie văzute împreună ca rod al observaţiei sociale a scriitorului.

ÎMBÂCSEALA VETUSTULUI ŞI SIDEFIUL GENUNCHILOR (fragment din roman)

„Această îndărătnicie de a cultiva în umbră obiectele decedate era caracterul esenţial al familiei, compusă mai cu seamă din femei bătrâne, mai toate celibatare, dar strânse printr-o solidaritate de speţă sub acelaşi acoperământ. Existenţa lor se scurgea după un ritm secular şi cu nuanţa unui provizorat ce avea în vedere epoci viitoare de prosperitate, niciodată însă recunoscute. Dacă mutându-se cu lăzi mari de sticlărie şi obiecte casnice şi mobile vaste şi grele, se aşezau în mijlocul noii locuinţe, ele socotind aceasta ca o simplă tranziţie de câteva luni, lăsau lăzile nedesfăcute, mobilele aproape îngrămădite laolaltă. Dar treceau luni, treceau ani şi apoi decenii, şi oamenii şi lucrurile prindeau muşchi pe locul unde căzuseră, şi schimbarea veşnic visată nu se producea decât dacă ruinarea casei silea pe locatari să-şi schimbe domiciliul pentru alţi treizeci de ani, tot aşa de provizorii. În chipul acesta, sălile, pivniţele şi podurile erau ticsite cu lăzi şi cufere pline cu argintărie coclită şi farfurii englezeşti sparte, de acelea împodobite cu graţioase vignete negre în tuş reprezentând lacuri, porturi şi castele, cu pahare grele de cristal, şlefuite geometric, cu sfeşnice, alămărie şi arămărie. Tingiri şi tablale de aramă rugineau pe sub paturi, şi perne mari de fulgi, stratificate peste cufere, râncezeau de igrasie.

Din cauza umezelii și a apei de ploaie prelinse prin tavan, obiectele de metal prindeau cocleli verzi cleioase de fierărie arheologică îngropată în lut. Pânzeturile se îngălbeneau și se destrămau, păstrând intacte îndoiturile, jilave și mucegăite. Pentru a scăpa de uzură lucrurile destinate acelei ere ce nu venea niciodată, femeile le sustrăgeau pe nesimțite, așa încât încetul cu încetul dispărură cele mai însemnate efecte casnice, luând drumul mormintelor etrusce din sălile întunecoase, pivniță și pod. Hainele erau înghițite de sertare, nepurtate încă, dar conservate cu strășnicie ca piese de carnaval, ridicule și anacronice.

În această casă cu noțiunea timpului alterată, alimentele urmau soarta lucrurilor dure. Familia simțea nevoia de a păstra nutriment pentru secolul anonim și dosea în acest scop ceea ce părea mai de soi, imitând pe egipteni, care puneau alimente în mormintele faraonilor, în intenția de a-i feri de foamea postumă. Când Jim deschidea din curiozitate ușa unor dulapuri uriașe ascunse prin magazii, găsea, îmbălsămate în aroma de chimen, chimion, enibahar și scorțișoară, diferite piese alimentare, datând din ani greu de precizat. Brânzeturi desicate, de tăria cremenii, fripturi osificate, cozonaci pietrificați, asemeni pâinii milenare aflate într-o piramidă, borcane cu miere prefăcută în ciment și dulcețuri complet carbonizate.



Poiana Țapului. Vila Adina-Olga. Imagine de epocă

Înecat de pulberea stofelor, Jim închise ușa șifonierului și strivi două boabe de strugure pe cerul gurii. Sub impresia de răcoreală acidă se simți întors iarăși la aerul proaspăt al prezentului.

Luă hârtiuța babei Chiva și citi pe ea acest oracol:

«2. PLANETĂ DE TÂNĂR

Te gândești cu stăruință la îndeplinirile tale de a face o afacere mai serioasă și mai bună. Dar ideile tale sunt bune și vei reuși, dar trebuie să te stăpânești a te lăuda printre prietenii tăi, căci sunt câțiva dintre ei care nu îți voiesc binele, și dușmănia aceasta o au pe tine că le-ai dovedit de multe ori că ești mai capabil și mai deștept ca ei și vei trăi vârsta de 150 ani, și vei lua pe fata Lenuța.»

Cu toată conștiința șireteniei prezicătorului, care ticluise cazuri sufletești universal valabile, Jim se lăsă furat de ispita superstiției. Oare nu este cu putință – gândea – ca o anume conjuncțiune de astre să determine din leagăn traiectoria vieții? Oare întâmplarea din tren și prezența neașteptată a acestei hârtii galbene în mâinile sale nu aveau toată semnificația unui oracol? Rechemă în minte ochii rotunzi, speriați și nările tremurătoare, casca neagră de păr cu breton și-i plăcu s-o știe – oricât de absurd era lucrul – a sa, prin hotărâri zodiacale. Micii genunchi sidefii ar fi lucit foarte frumos pe patul cu macat roșu, mâinile subțiri ar fi tras

febrile mânerele tuturor sertarelor spre a oferi ochilor miraţi şi veseli, priveliştea vechiturilor mâncate de molii, şi el, Jim, ar fi ridicat-o pe sus, îmbrăţişându-i fluierele picioarelor pentru ca ea, curioasă, să măture cu părul scurt praful de pe dulapuri în căutarea nimicurilor colbăite şi ruginite."

TEME DE LUCRU

- Demonstraţi că romanul *Cartea nunţii* este o carte de analiză a sentimentului inefabil al dragostei.
- Jim – Felix – Ioanide reprezintă unul şi acelaşi personaj la vârste diferite?
- Arătaţi că Jim Marinescu se înscrie într-o tipologie a personajelor cu trăsături caracterologice asemănătoare din scrierile numite *Bildungsroman* (roman al formării).
- Reliefaţi, pe baza fragmentului din roman redat mai sus, arta călinesciană în surprinderea unui univers vetust. *(N. E.)*

BIBLIOGRAFIE: Călinescu, G. – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982; Bălu, Ion – *G. Călinescu – eseu despre etapele creaţiei*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1970; Micu, Dumitru – *George Călinescu, între Apollo şi Dionysos*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1979.

Gabriela ADAMEŞTEANU

Dimineaţă pierdută

AUTOAREA ŞI OPERA SA



Prozatoare, publicistă, eseistă, traducătoare, Gabriela Adameşteanu s-a născut la Târgu-Ocna în 2 aprilie 1942. A urmat liceul la Piteşti, apoi Facultatea de Limba şi Literatura Română a Universităţii bucureştene. A debutat în revista „Luceafărul" în 1961, cu un fragment din romanul *Drumul egal al fiecărei zile*, care va vedea lumina tiparului abia în 1975 şi va fi distins cu premiul „Ion Creangă" (pentru proză) al Academiei Române. A lucrat ca redactor la Editura Enciclopedică Română, la Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, la Editura „Cartea Românească". A colaborat la revistele culturale ale epocii, a activat şi activează în publicistică, fiind în momentul de faţă redactorul-şef al revistei „22". În afară de volumul de debut, a mai publicat nuvele (*Dăruieşte-ţi o zi de vacanţă*, 1979; *Vară-primăvară*, 1989); punctul cel mai înalt al creaţiei sale literare este romanul *Dimineaţă pierdută* (1983), despre care criticul literar Gheorghe Perian afirma că reprezintă o „realizare majoră a prozei româneşti contemporane. Prin discreţia analitică şi prin firescul descrierii comportamentale, proza autoarei reprezintă o radiografie a omului comun, aflat într-o polemică surdă şi aproape insesizabilă cu banalitatea proliferantă". Monica Lovinescu consideră *Dimineaţă pierdută* „un roman de deplină maturitate care situa pe autoare nu numai printre cei mai

mari romancieri contemporani, dar şi printre cei mai buni din întreaga noastră literatură". Romanul a fost dramatizat într-un spectacol teatral care s-a bucurat de mult succes.

PREZENTAREA TEXTULUI

DOUĂ LUMI. Romanul evocă într-un stil extrem de captivant perioada începutului de secol XX, mai ales frământările pe care războiul le cauzează în rândurile elitei româneşti, evenimentele fiind însă privite din perspectiva contemporaneității şi a distrugerii morale.

Personajul principal este Vica sau – cum îi spun foştii stăpâni – madam Delcă, femeie vârstnică ce slujise în tinerețe pe la diverse familii bogate. La bătrânețe, după ce istoria i-a strivit pe foştii stăpâni, Vica nu încetează să-i viziteze pe unii dintre ei, fie din curiozitatea răutăcioasă a servitoarei care se vede în sfârşit pe picior de egalitate cu ei, fie din interese financiare, reuşind să stoarcă în continuare mici avantaje materiale de pe urma lor. O supraviețuitoare înnăscută, mărturisindu-şi propriile principii de viață, opinii contrare comportamentului umil sau batjocurii disimulate, Vica este un simbol al vieții, asemenea lui Molly Bloom, neuitata eroină a lui Joyce (din romanul *Ulise*).



București. Lipscani. Imagine de epocă

Prin intermediul vizitelor ei cunoaştem o serie de personaje, mai ales pe Ivona, fiica fostei stăpâne, Sofia Ioaniu. Discuțiile dintre cele două, la început forțate, apoi interminabile, evocările interioare, ascunse, amintirile trezite pentru scurt timp în memoria uneia sau a alteia desăvârşesc tabloul-saga al unei familii de la începutul secolului, de la rădăcinile ei şi până în clipa stingerii protagoniştilor.

Astfel, cunoaştem biografia Sofiei Mironescu, recăsătorită Ioaniu, a surorii acesteia, Margot, şi a soțului ei, Alexandru Geblescu, a unui prieten de familie, Titi Ialomițeanu, a Ivonei şi a soțului ei, Niki, a fiului lor, Tudor, şi aşa mai departe.

ÎN CĂUTAREA TRECUTULUI (fragment din roman)

„D-aia nici nu-i vine să plece, poate vine Nebuna şi-i dă drumu-n casă. Mai face câțiva paşi, mai se uită la poartă, poate apare Ivona, dar-ar dracu-n ea de călăreață. Vezi că d-aia a umblat mă-sa atât să puie şaua pe Niki, să şi-l facă ginere. A umblat ea mult ca să nu rămâie cu zbanghia de Ivona piatră-n casă, păi n-o ştie ea dinainte să se mărite? Cum erea atunci, aşa e ş-acuma: slabă-slabă, şi cu nasu lung, şi cu dinții de cal, să dai şi să fugi. Câți crezi că s-a gândit s-o ia de nevastă?

D-aia nici mă-sa, de mică n-a suferit-o. He-he, era vicleană baba, era vicleană madam Ioaniu, şi cât a fost în putere şi cu mintea-ntreagă nu scoteai de la ea nimic. Erea vicleană ca vulpea şi tăcea ca mormântu. Da' odată tot a scăpat-o gura.

Sta ele-amândouă, ea turuia la maşină, baba era cocoțată-n fotoliu, ca țiganu-mpărat, şi dă-i şi dă-i cu poveştile. De ce-mbătrânea, o clipă nu-i mai tăcea gura. Şi tot cu bărba-su de-al doilea, cu Ioaniu. Ani de zile tăcuse mâlc, şi nici

numele nu i-l pomenise, da' acu, de când lua pensie de pe urma lui, şi la telefon tot aşa răspundea:

– Alo! făcea baba. Alo! Aici Sofia general Ioaniu...

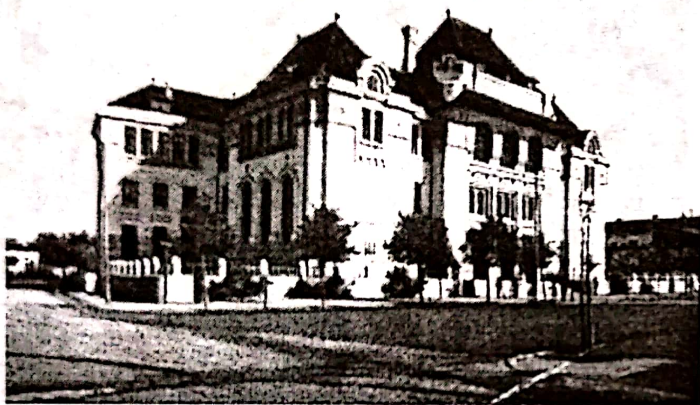
– E-te, să mă pupi în cur, făcea şi ea. Da baba, de colo, vicleană:

– Ce zici? Ce-ai zis tu, Vica?

– Ei, nimic, ce să zic, nu zisei nimic. Drăcui şi eu suveica asta.

– Ei, dacă n-ai spus nimic...

Şi baba, dă-i cu poveştile înainte; cum fusese Ioaniu preferatu lu Averescu, şi cum l-a rănit la Predeal şi la Mărăşti şi el mai ştie pe unde, şi ce decoraţii avea, şi cum se-ntâlnise ei şi era ea jigărită şi amărâtă şi-mbrăcată-n negru după bărba-su. Şi cum el iar se amorezase de ea, că fusese el mai-nainte, da' nu-ndrăznise să-i spuie. Asta lu mutu s-o spuie că nu îndrăznise! Îndrăznise ei mai mulţi, înşirase ea, baba, destui la viaţa ei, că fără foc e ştiut că nu iese fum, şi alfel la ce-ar mai vorbi-o nebuna de Cristidoaia, care şi ea, de la soacră-sa ştie? Da' nu-i plăcea lu madam Ioaniu să povestească pân câte trecuse. Ea tot cu-ale ei îi da-nainte, cum îi cumpăra Ioaniu coşuri de flori, şi parfumuri, şi pudre franţuzeşti, şi blănuri, şi toalete de la Paris, şi ce gelos era când o ducea la baluri, la Cercu Militar... Şi Lulu-n sus, Lulu-n jos, că pe el Gheorghe-l chema, numa baba îl alinta Lulu. Lulu-n sus, Lulu-n jos, că sucită, că învârtită...



Buzău. Palatul Justiţiei. Imagine de epocă

*– Aşa, zicea baba, au fost anii cei mai fericiţi din viaţa mea! Totdeauna am avut plăcere să mă distrez, dar nu ştiu cum s-a făcut, în tinereţe n-am prea avut parte... Am avut-o pe Ivona de cum m-am măritat, eram şi eu tot copil, iar de născut, am născut atât de greu, că am rămas speriată pe toată viaţa... Cât a mai vrut pe urmă Ştefan (*Mironescu, primul soţ, profesor universitar – n.ed.*) să mai am un copil, dar a stăruit degeaba! De convins n-a reuşit să mă convingă... Treizeci de ore m-am chinuit cu Ivona, nu mai ştiam când e noapte şi când e zi. În patul meu am născut, îmi făcuse moaşa nişte hăţuri să mă opintesc în ele, trăgeam de hăţuri şi urlam... Şi toată casa umbla numai în vârful picioarelor! Eram prea tânără, m-am speriat şi n-am mai vrut să aud de copii toată viaţa...*

– Eee, mai dă-i încolo de copii! Că mie mi-a părut bine la tinereţe că n-am putut să fac... Mi-a părut bine că n-am avut pe cap şi beleaua asta. Ce nevoie aveam io de copii? N-aveam io fraţii care să-i am de grije? N-aveam nepoţii?

Da' baba n-o asculta. Dacă începea să spuie, nu mai auzea nimic, şi-i tot da-nainte cu poveştile ei. Aşa a fost şi când a scăpat-o gura:

– Îmi plăcea să ies în lume, şi-mi plăcea să primesc, îmi plăcea la nebunie să dansez... Dar bietul Ştefan avea o fire închisă, el nu era deloc dansator, avea orele lui de lucru şi bibliotecă... Şi ştii ce făceam? Dimineţile, uneori, îmi puneam patefonul, încuiam uşa la cameră, dansam singură, mă priveam în oglindă... Mă gândeam ce-ar fi fost să fi avut alt soţ, cu care să mă potrivesc, mă rog, ştii cum se



gândesc uneori femeile tinere, după ce se mărită... Dar tristă nu eram, aveam o fire veselă-veselă, toată ziua râdeam, asta i-a plăcut mai târziu și lui Lulu, numai clopoțelul tău se aude în casă, avea obiceiul să-mi spună. Și pe Ivona mi-era teamă și s-o ating cu mâna. Am fost atât de slăbită la naștere, că n-am alăptat-o, și ea, biata de ea s-a îmbolnăvit... Era un copil cuminte, dar bolnăvicios, și așa a rămas toată copilăria...

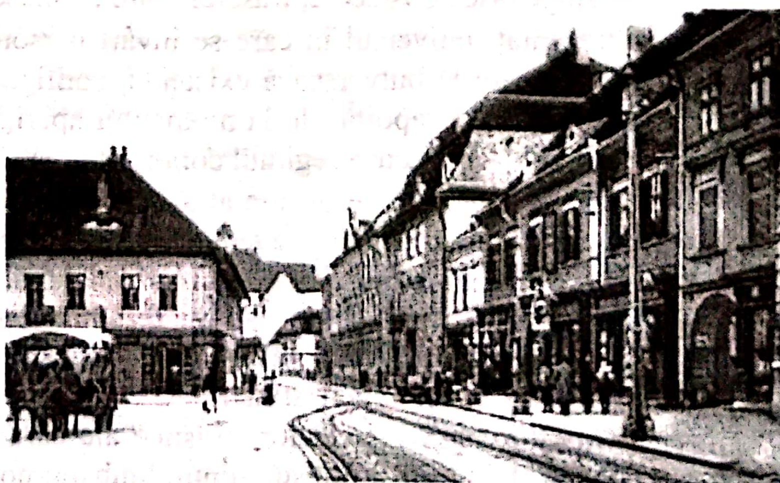
Nu o plăcuse ea pe fii-sa, prea semăna cu bărba-su. Și ăla, cumsecade, cum o fi fost, da' slab și cam bătrâior, și cu nasu lung; nu o plăcuse ea pe fii-sa, și toată viața trebuise s-o ducă în cârcă. Da' a dracului ce erea, baba vicleană și rafinată, nici dă-te mai încolo nu-i zicea fii-sii, acu, c-o ajunsese bătrânețele, și știa care-i interesu ei, tăcea mâlc; numai ei, care-i spunea tot, numa ei i-a povestit că nu i-a plăcut de fii-sa."

SCENĂ ȘI APARTÉ. În fragmentul antologat aici, se poate spune că autoarea creează un contrast savuros și multiplu, apropiind două moduri opuse de a vorbi, deși unite prin oralitate: Vica Delcă folosește un limbaj al periferiei sociale – vulgar, colocvial, aspru, deși de o vitalitate și de o forță de exprimare incontestabile, în paralel cu limbajul destul de liber, însă purtând totuși patina educației pe care bătrâna doamnă Ioaniu o păstrează. Un alt nivel de receptare a textului literar îl constituie contrastul dintre „scenă" și „aparté"-uri, modalitatea aceasta de a sublinia dialogul prin monologul distructiv și critic, ce accentuează și teatralitatea prozei.

Fragmentul antologat, deși nu implică decât evenimente de ordin personal și anecdotic, are posibilitatea de a contura cu atât mai realist și mai „din interior" personalitatea celor două personaje.

Tehnica narativă, asociind monologul interior cu discursul exterior pentru a analiza contradicțiile comice, oralitatea, teatralismul, dar și perspectivele multiple ce oglindesc un portret unic, sau dosarele de existență – toate frapează prin ingeniozitatea și prin profitabilul experienței narative.

BIOGRAFII ȘI DESTINE. Este uimitor cum atâtea existențe cuprinse în roman capătă sub influența istoriei (ar putea fi și Istoria un personaj-simbol în acest roman, așa cum ajunge în romanele lui Mircea Eliade sau Sălcudeanu) o traiectorie imprevizibilă de linie frântă: Titi Ialomițeanu, oportunist și maleabil, încercând să fie mereu în termeni buni și cu puterea, și cu opoziția, întâi amantul nu prea încântat al Sofiei, apoi al lui Margot (care-și riscă viața pentru el, ca urmare a obsesiei pe care a avut-o pentru Titi încă din adolescență, din dorința de a-și concura mereu frumoasa soră), și care e închis el însuși o perioadă, după care e eliberat și devine interesat de ce mai fac în viață foștii prieteni, ocupație ce friza clar spionajul ori, cel puțin, dezonoranta ocupație de informator; Margot, care, căsătorită cu *play-boy*-ul Alexandru



Sibiu. Bulevardul principal. Imagine de epocă

Geblescu, este părăsită de acesta împreună cu Riri, fiica lor, pe care trebuie să o crească singură, soțul fugind în străinătate să-și salveze pielea o dată cu venirea comuniștilor la putere, fapt ce a produs dezastrul familiei (bunurile confiscate, urmărirea, dosarul politic, jena și încercările ei disperate de a ascunde aparențele). Sofia, recăsătorită cu generalul Ioaniu, va avea și mai mult de suferit: casa înstrăinată unor proaspeți lideri politici, deposedarea de avere, necesitatea de a deschide o pensiune pentru a-și întreține fiica și nepotul părăsiți de ușuraticul avocat Niki, moartea în detenție politică a generalului și târzia înștiințare a familiei lui.

Ca într-un joc de șah, viața personajelor se intercondiționează, însă cel mai mare efect distructiv îl vor avea schimbările politice care zguduie în profunzime biografiile personajelor, totul fiind relatat cu o sinceritate ce aproape că transformă romanul – publicat în deceniul opt – într-un act de disidență.

Vica Delcă, naratorul și focalizatorul existențelor celorlalte personaje, contabilizează în esență toate evoluțiile biografice ale foștilor ei stăpâni. Tot ea ne relatează și finalul dramei; ne vorbește despre accidentul lui Niki și moartea rapidă a Ivonei, separată crud de fiul și soțul ei, dar și de lumea căreia simțea că-i aparține, indiferent de trecerea timpului.

Plină de o sevă inexplicabilă, Vica rămâne aceeași ființă puternică până la sfârșit, deși finalul romanului o va închide precum pe un condamnat într-o grotă. Fără copii, bătrână și deprimată, Vica ajunge să sfârșească într-un spital, vizitată rareori de nepotul său, încă păstrând intactă în minte imaginea unei lumi trecute și curgerea atâtor vieți.

Biografii fragmentare, combinări și asocieri de secvențe de viață privite din unghiuri diferite desăvârșesc imaginea unor existențe distruse de istorie (moartea generalului Ioaniu, persecutările politice asupra lui Tudor, detenția lui Margot, care-l ascunsese pe Titi Ialomițeanu, amantul ei căutat de Securitate) sau care au fost forțate să supraviețuiască și să treacă peste toate cu voință (Sofia Ioaniu rămâne fără avere, întreține o pensiune pentru fiica și nepotul ei).

TEME DE LUCRU

- Urmăriți și analizați în paralel personalitatea Sofiei Ioaniu și pe cea a fostei sale servitoare, Vica Delcă, subliniind dorința de a supraviețui și energia de a învinge orice obstacole, trăsături care le unesc pe cele două personaje.
- Prezentați universul în care se învârt personajele romanului, evenimentele generale care le bulversează existența, configurația social-politică a lumii în care ele trăiesc și raportați-le la momentul apariției romanului (1983), ca o posibilă încercare de a acuza regimul comunist al vremii.
- Întregul roman este un joc al alternării punctelor de vedere ale diferitelor personaje asupra aceluiași eveniment, în încercarea de a-l determina pe cititor să discearnă, în ambiguitate, oglinzile adevărului. Alteori, conținuturile ori finalul poveștii sunt redate prin alternarea dialogurilor cu monologul interior sau cu notațiile de jurnal. Care este efectul literar scontat de autoare, atât în planul conținutului, cât și în plan stilistic?
- Una din sursele efectelor stilistice ale cărții o constituie oralitatea discursului literar. Urmăriți contrastul dintre limbajul popular, de mahala, trivial pe alocuri, al Vicăi, și rafinamentul manierelor bătrânei generălese Sofia Ioaniu.

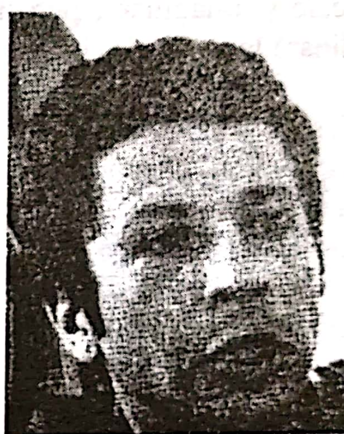
(C. C.)

BIBLIOGRAFIE: Perian, Gheorghe – *Scriitori români postmoderni*, E.D.P., R.A., București, 1996; Simion, Eugen – *Scriitori români de azi*, I-IV, Ed. Cartea Românească, București, 1974 – 1989.

Silviu ANGELESCU

Calpuzanii

AUTORUL ȘI OPERA SA



Silviu Angelescu s-a născut la 24 ianuarie 1945 în București. Este absolvent al Facultății de Limba și Literatura Română din cadrul Universității bucureștene, în 1972. Din 1972 este asistent, iar din 1973 lector la aceeași facultate. Își ia doctoratul în filologie cu teza *Tipare portretistice în epica orală și cultă*, pe care o va publica în 1985 cu titlul *Portretul literar*. Urmează carieră universitară. Colaborează la reviste de specialitate („Cahiers roumains d'études littéraires", „Limbă și literatură", „Limba și literatura română" ș.a.), cu articole și studii pe teme de istorie literară și folclor. A publicat, singur sau în colaborare, culegeri de folclor. Opera care îl fixează în patrimoniul literaturii noastre este romanul *Calpuzanii* (1987), foarte bine primit de critica literară. Marian Papahagi afirmă despre roman că este „parodic și hipertextual (asemănător, până la un punct, scrierilor pseudo-istorice ale lui Ștefan Agopian), deopotrivă *conte philosophique* și istorie pitorească (...), scris într-o curgătoare limbă română arhaizantă..."

PREZENTAREA TEXTULUI

UN ROMAN PARODIC ȘI HIPERTEXTUAL. În romanul *Calpuzanii*, Silviu Angelescu utilizează formula romantică a „manuscrisului găsit", pentru a obține „o savuroasă, pitorescă și esopică istorie plasată în vremea lui Nicolae Mavrogheni" (Marian Papahagi, *Dicționarul Scriitorilor Români, A – C*). Manuscrisul reprezenta „unicul document scris în limba paleosarmatică" și era format din gramatica acestei limbi și din cronica unor întâmplări petrecute în timpul domniei lui Nicolae Mavrogheni, pe care o valorifică și autorul în scrierea sa sub titlul *Calpuzanii – roman răstălmăcit dintr-o limbă necunoscută de Silviu Angelescu*. Paleosarmații considerau scrierea *„o primejdioasă amăgire și un act de revoltă împotriva eternei mișcări, deci un ultragiu la adresa zeilor adorați, un păcat"*. Din acest motiv și-au luat măsuri de *„precauție magică"*: *„Blestemul lui Hereantipota a fost rostit și nimic în limba noastră nu va cunoaște amăgirea de a fi scris..."* Puterea blestemului preotului își dovedește eficacitatea (manuscrisul devine în urma unui incendiu *„un ghem păstos, inform, zdrențuit"*) și autorul rămâne doar cu o copie a celei de-a doua părți pe care o încredințează cu teamă editorului.

Roman „parodic și hipertextual", scris în limbajul arhaic de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, *Calpuzanii* surprinde cu ironie moravurile unei societăți corupte. Silviu

Angelescu dovedeşte o adevărată măiestrie în mânuirea acestui limbaj, care sub pana lui devine o creaţie lingvistică plină de vervă şi umor.

EPICUL ŞI PERSONAJELE. Epicul cărţii (partea cea mai puţin dezvoltată de scriitor!) e simplu: Grigoraş Zlătescu ot Zlata, Tănase Harmozek, Sotir Mogojescu ot Glavacioc şi Triglava (boieri şi cărturari), nemulţumiţi de nedreptăţile săvârşite de Nicolae Mavrogheni şi de oamenii acestuia (Ianache Drakinos, Dumitrache Turnavitu), se hotărăsc să-l înlăture pe domn; în acest scop ei pun la cale falsificarea unei mari cantităţi de bani („calpuzani" înseamnă falsificatori de bani) ce urma să fie trimisă Porţii drept tribut; autorii complotului sunt demascaţi şi pedepsiţi, mai puţin Sotir, care reuşeşte să scape şi să devină haiduc.

Dacă epicul este partea cea mai „firavă" a cărţii, nu acelaşi lucru putem spune despre realizarea personajelor, unde Silviu Angelescu este un expert. Întâlnim în roman personaje reale şi imaginare, personaje „pozitive" şi „negative", aproape toate dotate cu o extraordinară locvacitate şi dorinţă de aventură.

Cărturarul Tănase Harmozek („*dascăl de ritorică şi greceşte*") ţine chiar un discurs despre arta vorbirii şi prezintă într-o manieră umoristică teoria sa despre formarea cuvintelor: „*Vorbele care capătă la-ncepătura lor pe* ne *se cheamă negative, care-i pe letineşte, fiindu, îmi pare mie, tot o vorbă întoarsă cu* ne, *care-l surpă şi-i răstoarnă tâlcul. Deosebim dară o ciocnire înlăuntrul vorbirii între două puteri vrăjmaşe: gativele şi negativele. Şiragul gativelor, măcar c-aici nici eu nu ştiu bine că n-am aflat scris pe la alţii, se face din vorbele fără* ne *(...). Nu numai cu* ne *se fac negative, ci şi cu* ba *la care-am putea zice noi, ca să nu-ncâlcim lucrurile, bagative: laie, adică neagră, şi balaie, adică albă, plăvană, cum ar veni la părţile femeieşti, şi lan – bălan, pentru partea bărbătească, dară lan, pe cât am băgat de seamă, nu se mai zice decât la ogor, care-i negru, adică lan, după ce l-a zdruncinat plugul*".

Prozatorul construieşte portretele în manieră cronicărească, prezentarea lui Mavrogheni amintind de modul în care este realizat portretul lui Ştefan cel Mare, din cronica lui Grigore Ureche: „*Nu erea Vodă bărbat frumos, că erea slut la chip şi buzat la gură. Erea Vodă om nalt de statură şi mai mult uscat, şuiet, negru la obraz, semuind harapilor, cu mişcări iuţi ca nevăstuica*". Este conturată imaginea unui domnitor fanariot „*lacom, aprig, crunt şi aplecat din scrinteală şi neştiinţă către tiranii*", dornic de a fi lăudat (Grigoraş făcuse „*neşte stihuri*" despre domn în care curgeau „*laudele ca gârla*"). Fiecărui personaj care intră în scenă i se face mai întâi o caracterizare prin simpla enumerare a trăsăturilor fizice şi morale. Iată în acest sens prezentarea lui Tănase Harmozek: „*om nalt, lat, borţos, gălăgios, fudul şi mare spuitor de lucruri ne-nţelepte*". Onomastica este semnificativă pentru caracterizarea unor personaje (explicaţia numelor este dată chiar de autor în cadrul textului): Triglava (Trei capete – om înţelept), Neagrănaştere, Kâzâl („*Roşcatu poamă rea*").



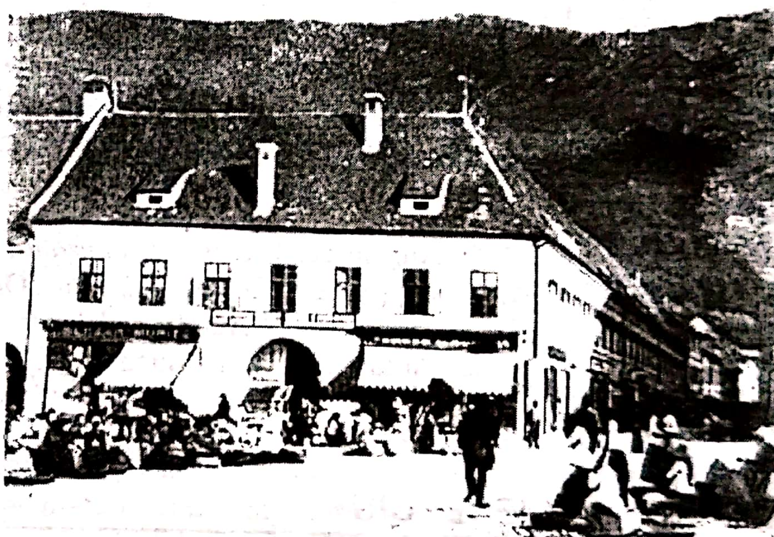
Bucureşti. Imagine de epocă

COMICUL ȘI MIRACULOSUL. Cartea este scrisă într-un registru vesel: frecvente sunt comicul de limbaj („*vorbe groase*“, călugărul „*toiegește*“ arnăuții) și cel de situație (Sotir îi cedează mirelui Dumitrăchiță hainele cu care el vine îmbrăcat în calitate de invitat la nunta acestuia). Comicul se îmbină adesea cu miraculosul tipic basmelor: un țigan este înviat după ce a fost stropit „*cu nește ape tari și l-au înfășurat într-o năframă neagră și-au zis asupră-i neste vorbe ce nu s-au înțeles*“; din greșeală capul îi este așezat invers și trebuie răsucit „*ca un șurup*“ pentru a reveni în poziția normală. În câteva scene ale romanului comicul alunecă spre dramatic și „vorbește despre timpul circular al existenței umane“ (Mircea Mihăieș).

În ciuda titlului (întâlnit și în literatura franceză – André Gide – *Les faux monnayeurs*), ne aflăm în fața unui text de o absolută originalitate, mai ales în domeniul limbajului, încât te întrebi care este felul în care vorbește Silviu Angelescu de obicei. Romanul, bine primit de critica vremii, dă la iveală un prozator de o certă valoare.

POVESTEA STRAIELOR (fragment din text)

„Au rămas, ce-i dreptul, vestită nunta ce-au făcut-o, c-au fost cu multe întâmplări și foarte veselă, cum nu știu să mai fi fost de-atunci alta la fel. C-au căpătat Dumitrăchiță de la Vodă cal de ginere, ce i-au adus la poartă cu meterhaneaua și cu arnăuți ce chiuiau și dădeau din pistoale, dară nu cu plumbi, ce numai cu iarbă și cu fultuială, să nu vateme pe careva. Și-au venit însuși vlădica, după cum au dorit Vodă, și le-au schimbat inelele, c-au fost logodnă mare, măcar c-au avut ceva necaz Dumitrăchiță la acea logodnă, dară l-au dat la spate, c-au fost bucuros. Întâmplarea au fost așa: Au venit Dumitrăchiță la casa lui Iani călare pe armăsarul ce i-au dăruit Vodă, umblând fudul, cu nasul pe sus și cu mâna-n șold, că armăsarul, ce-i dreptul, au fost frumos foarte, sur la păr și pintenog la picioare. Și-l tot juca Dumitrăchiță prin ograda lui Iani, pe sub ferestre, că văzuse capete de muieri pe după perdele. Și, pesemne, s-au lăsat pe armăsar un tăune de cei răi, că alta n-au putut fi, iară dobitocul, mușcându-l tăunele, de durere ce-au avut au sărit pe două picioare și-au rânchezat, încât Dumitrăchiță, luat fără veste, s-au prăvălit din șa într-un glod mare ce-au fost acolo, fiindu vremea ploioasă, de unde, ieșind cu mare greu, numai ochii i s-au mai cunoscut în cap, c-au închis ochii căzând.



Brașov. Podul Bătușilor. Casa Hirscher. Imagine de epocă

Și-au sărit slugile de l-au dus în casă, într-o cotineață, că-n casă n-au îngăduit Iani să-l ducă, că aștepta să vie vlădica și Vodă. Și-au avut Dumitrăchiță atunci o grijă mare, că pentru nuntă numai un rând de straie-și târguise, că n-au avut mai mult din ce. Și i-au dat Iani nește straie de-ale lui, numai c-acelea, fiindu Iani mic,

nu prea-i veneau lui deloc, ce-i şedeau ca de bogdaproste. Şi-aşa l-au dus în casă de l-au arătat către vlădica, care şi-au făcut cruce, cam pe furiş, să nu-l vază. Şi-au fost norocul lui Dumitrăchiţă c-au venit pitarul, până să vie Vodă. Iară Sotir, având patima fuduliei, au venit dichisit în halat siniliu, cu margeni ţesute-n fir de argint, şi pe cap gugiuman negru, de samur, cu fundul tot siniliu. Iară pe sub halat au avut o atilă, strânsă pe mijloc cu brâu lat de şal şi-mpodobită cu găitanuri, peste neşte nădragi năutii, strâmţi pe pulpe şi vârâţi în cizme ungureşti, cu pintenii de argint. Şi-avea diamanticale bătute prin bumbi, prin paftale şi-n plăselele hangerului ce-au avut la brâu întru care, lovind soarele, tot fulgere şi scântei scăpărau, de-ţi luau lumina ochilor. Şi, văzându pitarul starea în care au fost ginerica, l-au tras de-acolo în altă odaie şi l-au înveşmântat cu ale sale, lăsându-se pe sine numai în cămaşă şi-n nădragi, până i-au adus de-acasă altele, c-au zis că nu-i cu cale şi nu se cade, măcar ce va fi fost să şază aşa în ziua aceea mare, să-l râdă slugile. Pentru care mult bine au zis în urmă Dumitrăchiţă de Sotir, că l-au socotit ca pe un frate ce nu l-au lăsat la greu şi la supărare.“

TEME DE LUCRU

- Redactaţi un eseu intitulat „O vizită la curtea lui Nicolae Mavrogheni“.
- Pornind de la citatul de mai sus, imaginaţi-vă că sunteţi invitat la nunta lui Dumitrăchiţă. Povestiţi din perspectiva voastră derularea evenimentelor.

(L. S.)

BIBLIOGRAFIE: Angelescu, Silviu – *Calpuzanii*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1987; Mihăieş, Mircea – *Reconstituiri*, în „Orizont“, nr. 19/1988; Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel – *Dicţionarul Scriitorilor Români, A – C*, Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1995.

Mircea NEDELCIU

O căutare în zăpadă



AUTORUL ŞI OPERA SA

Prozator, publicist şi teoretician literar, Mircea Nedelciu s-a născut la 12 noiembrie 1950 în comuna Fundulea, judeţul Ilfov. Absolvă în 1973 cursurile Facultăţii de Filologie, secţia română – franceză a Universităţii din Bucureşti. În perioada studenţiei şi după absolvire este membru al Cenaclului „Junimea“, condus de criticul şi profesorul Ovid S. Crohmălniceanu, făcând parte din grupul de poeţi şi prozatori care editează revista-manuscris „Noii“.

Debutează în septembrie 1977 în revista „Luceafărul“ cu proză scurtă. În 1979 are loc debutul editorial cu volumul de proză *Aventuri într-o curte interioară*. Publică apoi volumele: *Efectul de ecou controlat* (1981), *Amendament la instinctul*

proprietății (1983), *Zmeura de câmpie* (1984), *Tratament fabulatoriu* – roman (1986), *Și ieri va fi o zi* (1989), *Femeia în roșu* – roman, împreună cu Adriana Babeți și Mircea Mihăieș (1990), *Povestea poveștilor generației '80* (1998). O boală necruțătoare l-a răpit dintre noi pe 12 iulie 1999.

PREZENTAREA TEXTULUI

EXPERIMENT ȘI AUTENTICITATE. Mircea Nedelciu se integrează prin debutul din 1979 în generația de prozatori optzeciști, fiind „un experimentalist" încărcat de talent. Ingenioasele scenarii epice, ca și maniera textualistă vizează aducerea în scenă a unui șir de indivizi care-și pun existența într-o poveste, personalitatea fiecăruia fiind dată de capacitatea lui de a povesti. Galeria sa de personaje cuprinde studenți, candidați la facultate, absolvenți, pictori și lumea cenușie a orașelor compusă din oameni care umplu uzinele și apoi fac naveta spre marginile Capitalei.

Marile daruri ale prozatorului sunt știința de a asculta și de a observa, ca și știința de a transcrie cele ascultate și văzute, întreținând permanent iluzia autenticității. Ironia de calitate are menirea de a contesta permanent narațiunea ce e pe cale să se nască, oferind prozatorului un procedeu inedit, ce permite o mare libertate de mișcare în cadrul spațiului epic.

Aflat mereu în căutarea autenticității, prozatorul își întrerupe adesea eroul, comentându-i atitudinile, alcătuindu-i portretul în note de subsol; alteori impune pluralitatea unghiurilor de vedere asupra aceleiași întâmplări văzute din perspectivele altor participanți. Acest fapt sporește impresia de text ce se ridică sub ochii cititorului; sarcina acestuia din urmă constă în ordonarea fragmentărilor compoziției, faptele fiind în competiție pe parcursul lecturii cu naratorul însuși. Pentru a sublinia linia nestatornică a regulilor după care se scrie un text de Mircea Nedelciu (autorul evită termenii de nuvelă, schiță, povestire) – aflată într-o permanentă încercare de a se adapta contextului, semn al experimentării necondiționate – propunem textul intitulat *Decalog*. Volumele sale ulterioare, *Efectul de ecou controlat*, *Amendament la instinctul proprietății*, *Și ieri va fi o zi*, oferă cititorului modern deliciile unor reușite experimentale fără echivalent, surprinzându-l prin arta unui maestru stăpân absolut pe instrumentele sale, ca și pe materialul de viață care deschide porțile unei aventuri spirituale inedite. Întâlnim aceleași calități și în romanele *Zmeura de câmpie* (1984) și *Tratament fabulatoriu* (1986).

CONTEXTUL AVENTURII. O realizare de excepție e și proza scurtă *O căutare în zăpadă*, integrată celui de-al doilea volum al autorului, text ce permite întâlnirea cu un Mircea Nedelciu aflat într-o multitudine de ipostaze: erou, narator cu personalitate duală (care se relevă și apoi se disculpă, preferând desubiectivizarea textului prin ironie), iar în final, subtil *alter ego* reflector al trăirilor sufletești.

Cu aceeași tehnică imbatabilă textul cucerește cititorul, atrăgându-l în rememorarea unei întâmplări din trecut, din vremea copilăriei, asociată unui eveniment meteorologic neobișnuit: viscolul din iarna anului 1953. Data, intrată în analele recordurilor climaterice, este memorabilă și pentru acest cetățean de rând, care avea pe atunci vârsta de 3 (trei) ani, așa „*după cum se poate deduce dintr-o simplă lectură a buletinului meu de identitate*".

După dezlănțuirea urgiei albe care a durat trei zile (cifră care se repetă, având caracter fatidic sau magic? – părerile sunt împărțite), țara întreagă fusese acoperită de un strat gros de zăpadă a cărui grosime autorul o lasă la aprecierea celor care-și amintesc „*mai bine decât mine*, dar *de obicei între doi și cinci metri*". Prima amintire datează din prima zi

de după viscol, notaţia este rece, calculată (pentru un copil de 3 ani!): *„Era linişte şi nu era frig“*.

Textul creşte apoi cu descrierea modalităţii de a evada din casa aflată la marginea unui sat de câmpie, deschizând spre lumină tunele care să lege gospodarul de elementele-cheie ale gospodăriei sale: *„O potecă până la grajdul vitelor şi apoi altele către depozitul de lemne, către fântână, către closet, către poartă“*.

Propoziţia iniţială este întărită apoi cu acurateţea unei minţi clare şi proaspete: *„Toate acestea erau de fapt făcute atunci când eu am pătruns conştient în lumea din afara casei părinţilor mei. Dacă mi se cere, cred că pot descrie acea imagine centimetru cu centimetru şi cred de asemenea că pot povesti minut cu minut ce mi s-a întâmplat în acea primă oră de respiraţie liberă“*.

FIORUL MISTERULUI PRIMORDIAL. Ieşirea din casă pare un moment esenţial, semănând cu o a doua naştere sau având fiorul misterului primordial. Chiar dacă nu ştia ce este un munte, copilul recunoaşte mărimea impresionantă a cuburilor de zăpadă ce alcătuiau pereţii tunelului. Pe scări de zăpadă ce duc spre streaşina casei, copilul se plimbă singur, ca primul om, stăpân pe o împărăţie de alb ce ascunde coteţe, grajduri, magazii, conştientizând continuu: *„A fost ca o levitaţie sau ca un mers pe picioroange (ambele comparaţii sunt imperfecte) şi e cert că la acea înălţime medie nu m-am mai mişcat niciodată“*. Luând ca punct de reper orizontul şi linia ondulatorie a zăpezii în care din când în când se afunda, sub cerul limpede şi profitând de libertatea pe care cei mari i-o dădeau ocupaţi fiind cu deszăpezirea casei, aventura continuă.



Sighişoara. Turnul cu ceas

O minge mică şi albastră aruncată în joacă pentru a fi recuperată dezvăluie copilului că stratul de *„zăpadă nu era uniform, suprafaţa lui era vălurită, era compusă din dealuri, munţi, văi, vâlcele, văgăuni, gropi, cotloane, şanţuri, striuri şi urme“*. Aceste noi descoperiri se adaugă ca repere nebănuite ale acelei lumi care păruse „simplă“, şi *„jocul a devenit dintr-o dată altceva“*.

Străbătând obstacolele albe care-l atrăgeau în adâncuri sau care-l purtau pe ameţitoare înălţimi, puştiul se lansează într-o adevărată aventură, atras în mod misterios de surprizele ce se puteau ascunde în albul uniform al zăpezii. În ciuda oboselii jocul continuă, mai complicat; dorinţa de stăpânire a unei şi mai întinse pete de alb îl determină să-şi încarce în memorie reperele locurilor străbătute.

CĂUTAREA ÎN ZĂPADĂ. Refacerea traseelor pe care se rostogolise mica minge îl fascinează. Chiar şi când, la un moment dat, pata de cauciuc albastră ca cerul nu mai este de găsit, neliniştea nu apare. Jocul continuă imaginar şi copilul reia de la capăt traseele deja parcurse, până când îl cuprinde un moment de furie. E furia împotriva albului acela nesfârşit care încălcase regulile jocului. Metodic, gândeşte (raţionează!) că, poate, în animaţia care cuprinsese satul, un trecător a găsit mingea şi a luat-o. Însă socoteala se dovedeşte fără mult temei, deoarece oamenii care-şi vedeau de treburile lor erau totuşi mult prea departe de locul de joacă al micuţului. Furia neputincioasă, necazul de atunci însă, la interdicţia autorului însuşi, nu trebuie catalogate în nici un fel, ci reevaluate în fiecare zi ca

semn al determinării unei lumi pe care copilul nu apucase încă, prea mic fiind, să o cunoască.

Urmează, în ordine epică, firescul apel la cei mai mari. Într-un târziu, după ce-și încercase ironia, înțelegând deruta fiului, tatăl își părăsește munca și pleacă după indicațiile băiatului, dar mingea e de negăsit în continuare. Până seara târziu și apoi în zilele următoare, căutarea continuă. O dată cu scăderea zăpezii și apoi cu topirea ei, speranțele reînvie. Ele devin obsesie cu atât mai mult cu cât, în ciuda vizibilității sporite, reperele devin inoperante. Nici chiar ultima pată de zăpadă suspectată nu arată mingea albastră.

CONSTRUCȚIA TEXTULUI. Frăgezimea și deliciul prozei de față nu stau atât în nefirescul evenimentului din iarna lui 1953, cât în interferența în text a cel puțin două perspective auctoriale: o primă parte este dominată de prezența persoanei I, fapt ce conferă textului un puternic caracter autobiografic. La un moment dat apare o paranteză ce va face o breșă în textul inițial, combătând veridicitatea acestuia:

> „*Autenticitatea unui text ca cel de mai sus pare de necontestat. Cu toate acestea e greu de stabilit cine este autorul tuturor propozițiilor. Sper că nu v-ați grăbit să-l identificați cu Mircea Nedelciu și să credeți că această povestire e vreo povestire autobiografică de-a lui. De altfel, mici semne ale inautenticului apar încă din prima propoziție: «Aventura conștiinței mele a început», ca și din altele situate mai încolo: «Nu știu alții cum sunt, dar eu când îmi amintesc... etc., etc.».*"

După această derutantă afirmație, textul continuă detașat, obiectiv, scris la persoana a III-a, fără să dezvăluie identitatea eroului, învăluindu-l cu o ușoară notă ironică în toate ipostazele unei vieți comune, într-un aer plat, banal: „*Așadar, în afară de comportarea lui ciudată din primăvara lui 1954, trecută de altfel neobservată, puține lucruri au mai putut stârni imaginația bolnăvicioasă a celor ce l-ar fi privit din afară: a fost un copil normal. A fost un adolescent normal. A fost tânăr normal. Este un adult aproape normal. Va fi un bătrân normal*".



Ocna Sibiului. Imagine de epocă

PUNTEA DE LEGĂTURĂ CU CITITORUL. În acest aer de normalitate, de încadrare în tipare, de aneantizare a conștiinței aceleia odată atât de vii, autorul clădește o punte de legătură cu cititorii, asigurându-i, într-un secol demitizat și demitizator, de buna-credință a scriitorului: „*Fiți fără grijă, scriitorul nu minte*" și adăugând amenințător, ca replică la o pasivitate posibilă a lectorului: „*dar nici nu cred că-i place minciuna celui care se preface că citește*". Încheierea pastișează, în termenii perfecți ai tiparului cronicăresc, desprinderea de faptele dezvăluite.

Și atunci, chemat să rămână activ, ce sens va găsi cititorul ultimei părți a textului care concurează tehnicile viabile, cunoscute, trecând perspectiva naratorială la persoana a II-a, conclusiv pentru a doua oară, șoptind tainic și complice în același timp:

> „*De asta, deci, auzeai pași pe iarba udă din spatele tău. Dar nu erau decât pașii tăi refuzați de iarbă,*

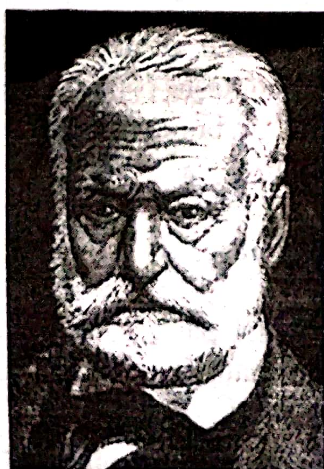
respinşi. În momentul în care ai călcat-o, erai asupritorul ei, stăpânul, cel care posedă, cel care prin simplul fapt că păşeşte spune oribila sintagmă:
al meu   al meu   al meu
al meu   al meu   al meu
în chiar ritmul paşilor pe care i-ai auzit o vreme în spatele tău răsunând ca tuburile unei orgi verzi."

În faţa neobişnuitei formule narative a lui Mircea Nedelciu, cititorul se simte chemat să continue permanenta aventură a celui ce a deschis, experimentând, posibilităţi parcă nelimitate de abordare a firescului. Apropiindu-se de proza acestui scriitor dispărut prematur, cititorul e confruntat cu datoria de a învăţa mersul şi de a reface, fără călăuză din păcate, sinusoidele unei conştiinţe în continuă şi creatoare vibraţie.

TEME DE LUCRU

- Alcătuiţi o compunere-eseu pornind de la propoziţia incipit a textului: „*Aventura conştiinţei mele a început în iarna anului 1953, nu cred să fie vreun cetăţean român care să nu fi auzit de viscolul din iarna acelui an*".
- Interpretaţi finalul textului. Luaţi în considerare şi continua provocare a lectorului, rolul conferit acestuia.
- Povestiţi, retrăind cu sufletul celui de atunci, o întâmplare din trecut rămasă vie în amintirea voastră. Încercaţi schimbarea succesivă a perspectivei naratorului şi observaţi efectele produse.
- Citiţi şi comparaţi ca formulă narativă şi stil şi alte proze scurte ale aceluiaşi autor. Notaţi-vă observaţiile şi verificaţi luând ca reper declaraţiile autorului însuşi, aflat într-o permanentă autodefinire. ***(A. G. N.)***

BIBLIOGRAFIE: Nedelciu, Mircea – *Aventuri într-o curte interioară*, antologie de autor cu o prefaţă de Ion Bogdan Lefter şi o postfaţă de Sorin Alexandrescu, Colecţia 80, seria Antologii, Ed. Paralela 45, Piteşti, 1999; Crăciun, Gheorghe – *Competiţia continuă, Generaţia '80 în texte teoretice*, ed. a II-a, Colecţia 80, seria Antologii, Ed. Paralela 45, Piteşti, 1999; Lefter, Ion Bogdan – *Romanian Writers of the '80s and '90s. A Concise Dictionary*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 1999.



Victor HUGO

Mizerabilii

AUTORUL ŞI OPERA SA

Victor Hugo a văzut lumina zilei la 26 februarie 1802 în Besançon. Este o personalitate impresionantă a vremii sale, atât prin operă, cât şi prin viaţă. A fost teoreticianul şi principalul reprezentant al şcolii romantice, dar şi un spirit implicat în evenimentele politice cărora le-a fost contemporan.

Opera sa covârşeşte prin proporţii, dar şi prin ecou. Dintre cele mai importante romane ale sale menţionăm, în ordine cronologică: *Notre-Dame de*

Paris (1831), *Oamenii mării* (1866), *Omul care râde* (1869), *Anul '93* (1874). Creația poetică, acoperind toate registrele liricului, e nu mai puțin copleșitoare: *Orientalele* (1829), *Frunze de toamnă* (1831), *Cântecele amurgului* (1835), *Voci interioare* (1837), *Osânde* (1853), *Contemplații* etc.; o încununează grandiosul poem *Legenda secolelor* (1883). Hugo e cunoscut, de asemenea, pentru dramele sale romantice, în versuri sau în proză (*Cromwell*, 1827; *Hernani*, 1830; *Marion Delorme*, 1831; *Regele se amuză, Maria Tudor, Ruy-Blas*, 1838). Va închide pentru totdeauna ochii, înconjurat de o imensă popularitate și meritată venerație, în 1885.

PREZENTAREA TEXTULUI

GENEZA ROMANULUI. Evenimentele complicate din viața scriitorului vor face ca romanul pe care-l avem în vedere, proza cea mai cunoscută a sa, să fie elaborat dificil, cu perioade de abandon, și să ajungă să vadă lumina tiparului abia în 1862. Cele zece volume, publicate între 3 aprilie și 30 iunie, vor apărea în Franța pe când autorul lor era la Guernesey, în exil.

Înfruntând timpul, *Mizerabilii* lui Victor Hugo a avut rara șansă de a rămâne nu numai o carte prețuită de critică, ci și una extrem de populară. Fără a fi lipsit de defecte, e un roman impresionant, ce n-a nedreptățit nici una din etichetele ce i s-au atribuit: roman de aventuri, roman-frescă, melodramă, roman didactic, roman-pamflet, saga unui roman mitic etc.

JEAN VALJEAN ȘI FANTINE. Jean Valjean, protagonistul romanului, este un fost ocnaș. Om nevoiaș, fusese prins furând o pâine și trimis la ocnă; încercările lui de evadare i-au prelungit detenția până la nu mai puțin de douăzeci de ani. Începuturile narațiunii îl surprind în momentul în care, abia ieșit din închisoare, caută în zadar un adăpost. Nimeni nu-l primește, cu excepția episcopului din Digne, părintele Myriel, care nu numai că nu-l întreabă nimic, dar chiar îl tratează ca pe egalul său. Noaptea însă, Jean Valjean părăsește casa episcopului ducând cu sine două candelabre de argint, unicele obiecte de preț ale gazdei sale. E arestat și dus înapoi, dar, spre mirarea sa, episcopul declară că el i le-a dăruit. Generozitatea și blândețea simplă a părintelui Myriel nu vor rămâne fără ecou în sufletul fostului ocnaș.



Franța. Paris.
Periferia orașului

Între timp, un alt personaj intră în scenă: Fantine. Sedusă de un student, ea dă naștere unei fetițe pe care o numește Cosette. Oricât s-ar strădui însă, Fantine nu reușește să câștige destul pentru a-și crește copilul. Disperată, o lasă pe fetiță la un han care-i iese în cale, în grija soților Thénardier. Cosette va fi ținută în cea mai mare mizerie și tratată, în ciuda vârstei fragede, ca o servitoare, deși mama ei trimite în mod constant bani, iar hangiii nu mai contenesc să ceară alții.

DRAMA UNEI FEMEI DE STRADĂ. Ca să poată face rost de bani pentru copila ei, Fantine este obligată să devină femeie de stradă. S-o urmărim în confruntarea cu inspectorul de poliție Javert, acuzată de a fi ripostat grosolăniei unui domn oarecare:

„Femeile din categoria Fantinei sunt lăsate cu totul, de către legile noastre, la discreția poliției. Aceasta face ce vrea, le pedepsește cum vrea și confiscă,

după bunul ei plac, cele două triste lucruri pe care ele le numesc: meserie și libertate. Javert era impasibil; chipul lui serios nu trăda emoție. Era totuși grav și profund preocupat. Se afla într-unul din momentele când își exercita puterea discreționară; fără control, dar cu toată grija unei conștiințe severe. Simțea în clipa aceasta că scaunul său de agent de poliție era un tribunal. Judeca. Judeca și condamna. Chema toate ideile pe care putea să le aibă în minte, în jurul faptei mari pe care o săvârșea. Cu cât examina mai mult fapta femeii, cu atât se simțea mai revoltat. Era vădit că el văzuse că se comisese o crimă. Văzuse acolo, în stradă, societatea, insultată și atacată de o ființă în afară de lege. O prostituată atentase la un burghez. El, Javert, văzuse aceasta. Scria în tăcere.

După ce termină, iscăli, îndoi hârtia și spuse sergentului de post, încredințându-i-o:

– Ia trei oameni și du-o pe femeia aceasta la închisoare. Apoi, întorcându-se spre Fantine: Ești condamnată la șase luni.

Nenorocita tresări.

– Șase luni? Șase luni de închisoare? strigă ea. Șase luni am să câștig câte treizeci și cinci de centime pe zi? Dar ce o să ajungă Cosette, fiica mea? Dar eu datorez peste 100 de franci lui Thénardier. Domnule inspector, știți dumneavoastră asta?

Se târî pe lespedea udată de cizmele noroioase ale bărbaților, fără să se ridice, împreunându-și mâinile, făcând pași mari cu genunchii.

– Domnule Javert, zise ea, vă cer îndurare. Vă asigur că nu sunt eu de vină. Dacă ați fi văzut începutul, v-ați fi dat seama. Vă jur pe bunul Dumnezeu că n-am fost eu de vină. Domnul acela burghez, pe care nu-l cunosc, mi-a băgat zăpadă pe spinare. Au ei dreptul să ne bage zăpadă pe spinare când noi trecem așa, liniștite, fără să facem un rău cuiva? Fapta lui m-a scos din fire. Uite, eu sunt cam bolnavă. Și pe urmă îmi tot spunea vorbe rele: «Ești urâtă, n-ai dinți». Eu știu că nu am dinți. Nu făceam nimic; spuneam: un domn care se distrează. Eram cinstită cu el, nu-i vorbeam. În clipa aceea el mi-a băgat zăpadă. Domnule Javert, bunule domn inspector, nu este oare nimeni care să fi văzut și să vă spună că e adevărat? Am făcut poate rău că m-am supărat. Dumneavoastră știți că, în primul moment, omul nu e stăpân pe el. Are porniri. Și apoi, când ți se bagă ceva așa de rece pe spate, fără să te aștepți... Am făcut rău că am stricat pălăria domnului acela. De ce a plecat? I-aș cere iertare. O, Doamne, nu mi-ar fi greu să-i cer iertare. Iertați-mă de data aceasta, domnule Javert. Uite, dumneavoastră nu știți, în închisori nu se câștigă decât 35 de centime; nu e vina stăpânirii, dar se câștigă 35 de centime; și închipuiți-vă că eu am de plătit 100 de franci, altminteri mi-o trimit pe copilă aici. Doamne, nu pot s-o țin cu mine. E așa de urât ce fac eu! O, Cosette, o, îngerașul meu, ce-o să ajungă ea? Vă spun, Thénardierii care sunt niște hangii, niște țărani, nu se gândesc, lor le trebuie bani. Nu mă închideți. Uite, au să gonească o copilă, du-te unde vrei, în miezul iernii; trebuie să vă fie milă, bunule domn Javert. Dacă ar fi mai mare și-ar câștiga existența singură, dar așa, la vârsta ei nu se poate. Eu nu sunt o femeie rea în fond, nu lașitatea și lăcomia au făcut din mine ce vedeți. Am băut rachiu de mizerie. Nu-mi place, însă amorțește. Când eram mai fericită ar fi putut să vadă oricine, în dulapurile mele, că eu nu sunt o femeie cochetă. Aveam rufărie, multă rufărie. Fie-vă milă de mine, domnule Javert!

Vorbea astfel, frântă în două, zguduită de suspine, orbită de lacrimi, cu gâtul gol, frământându-și mâinile, tușind, o tuse seacă și scurtă, îngăimând încet cu glasul agoniei. Durerea mare e o rază divină și cumplită care-i transfigurează pe nenorociți. În momentul acela Fantine devenise iarăși frumoasă. În unele momente ea se oprea și săruta duios poala redingotei agentului. Ar fi mișcat o inimă de piatră; nu înduioșezi însă o inimă de lemn.

– Haide, te-am ascultat, spuse Javert. Ai isprăvit? Acum marș. Ești condamnată la șase luni; nici Dumnezeu în persoană n-ar putea să mai facă ceva."

REVENIREA LUI JEAN VALJEAN. Trecând prin multe încercări, Fantine începe să nutrească, în circumstanțe favorabile, speranța recuperării copilului său: domnul Madeleine i-a promis s-o ajute. Recunoaștem în misteriosul domn Madeleine, industriașul din Montreuil-sur-Mer, pe vechea noastră cunoștință, Jean Valjean. Ascuns sub o nouă identitate, devenit cetățean de vază, acesta se bucură deopotrivă de respect și popularitate datorită generozității sale. O singură umbră în viața lui: Javert, inspectorul de poliție, bănuitor în privința identității lui, îl spionează permanent. Cu siguranță însă că acesta n-ar reuși să dovedească nimic dacă hazardul nu l-ar ajuta. Un vagabond oarecare, considerat a fi Jean Valjean, e arestat și condamnat. Domnul Madeleine nu poate ignora evenimentul; se autodenunță și se predă. E închis, dar va evada în curând. Fantine, care n-a aflat nimic din toate acestea, se stinge de boală, fericită, crezând că ceasul când își va revedea fetița este aproape. Jean Valjean e prins din nou și închis, dar scapă iar. Noua evadare are însă un prețios avantaj: gardienii lui, convinși că s-a înecat, renunță să-l mai caute. Eroul nostru pleacă să-și recupereze banii pe care-i ascunsese din timp într-o pădure. În apropiere se află hanul Thénardierilor și Jean Valjean o întâlnește la izvorul din pădure chiar pe Cosette. O cumpără și o ia cu el ca pe propria-i fiică, și astfel încep peregrinările sale în căutarea unui adăpost sigur. Cosette e primită la mănăstirea Petit-Picpus, iar „tatăl" ei va găsi de lucru tot acolo, ca ajutor de grădinar.

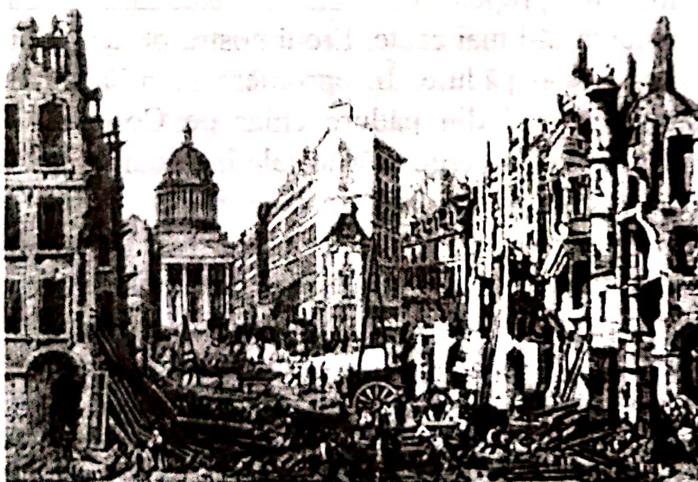

Franța. Paris. Piața Tertre

Narațiunea e curmată de o ruptură temporală; începe o nouă etapă din existența lui Jean Valjean și apar noi personaje care-și vor încrucișa destinul cu al lui. Se ivesc astfel de sub pana scriitorului micul Gavroche, simpaticul vagabond parizian (cu totul întâmplător, fiul abandonat al lui Thénardier!), și Marius, un student la drept cu vizibile simpatii republicane, în ciuda bunicului său, aparținând micii burghezii, adept ferm al regalității. Marius e îndrăgostit și, la rându-i, iubit de Cosette. Cât despre Jean Valjean, el ni se prezintă sub o nouă înfățișare, ca M. Leblanc; printre năpăstuiții pe care-i ajută se numără și soții Thénardier, ruinați, bătuți de soartă, dar nu mai puțin haini la suflet. Fără să știe cu cine are de-a face, M. Leblanc abia scapă din capcana pe care i-o întinde „protejatul" său și reușește să dispară la timp, chiar înainte de sosirea lui... Javert, care-l arestează pe vicleanul fost hangiu. Peste nu foarte multă vreme acesta va reuși totuși să evadeze, grație și ajutorului naiv pe care i-l dă Gavroche. Întâmplarea neplăcută cu Thénardier îl determină pe Jean Valjean să-și schimbe în grabă domiciliul, ceea ce-l face să dispere pe Marius, care, tocmai când se hotărâse s-o ceară de soție pe Cosette, n-o mai găsește nicăieri.

Izbucneşte între timp revoluţia (insurecţia din iunie 1832), descrisă în pagini extrem de puternice de Hugo. Personajele noastre, Jean Valjean, Marius, Gavroche, vor fi reunite de aceeaşi parte a baricadei. În timpul luptelor de stradă, Javert cade în mâna revoluţionarilor, ba chiar în a aceluia pe care-l căuta cu atâta îndârjire. Jean Valjean îi va face însă o execuţie falsă şi-l va elibera. Gavroche, plecat între cele două baricade, sfidând focurile de armă, moare împuşcat. Marius, plecat să-i caute corpul, e la rândul lui rănit grav. Este salvat de Jean Valjean, care-l poartă cu greutate prin lumea labirintică şi cutremurătoare a canalelor. Abia ajuns la suprafaţă, dă însă peste Javert; acesta-i permite totuşi să-l ducă pe Marius la bunicul său, ba chiar îşi abandonează prizonierul. Inexplicabila generozitate a lui Jean Valjean, care-i salvase viaţa, ca şi propria îngăduinţă cu care-i răspunde, sunt însă prea mult pentru Javert, îi răstoarnă toate concepţiile despre lege şi dreptate; copleşit, el se aruncă în apele Senei.

Marius îşi revine şi obţine consimţământul bunicului pentru căsătoria cu Cosette. De comun acord cu Marius, căruia-i dezvăluie că nu-i tatăl fetei, ci doar un fost ocnaş, Jean Valjean decide să dispară treptat, dar definitiv din viaţa lor. Peste câtăva vreme, Marius, aflând ceva mai multe despre „socrul" său şi descoperindu-şi abia acum în el salvatorul, ajunge să se căiască pentru răceala pe care i-o arătase acelui om cu adevărat admirabil şi pleacă, alături de Cosette, să-i ceară iertare. Jean Valjean, care îşi aştepta în tristă singurătate moartea, e găsit în agonie de cei doi; moare însă fericit să le aibă aproape dragostea.

O CARTE A CONTRASTELOR CRUDE. *Mizerabilii* este cu siguranţă în primul rând un roman social, ce pune cu îndrăzneală şi acuitate problema oamenilor care trăiesc în mizerie, a năpăstuiţilor sorţii, o atenţie aparte fiind acordată decăderii femeii (Fantine, Eponine Thénardier) şi nefericirii copilului (exploatarea Cosettei, mizeria lui Gavroche, abandonul micilor Thénardier). Societatea se dovedeşte în toate ocaziile un conglomerat de contraste crude, ce-i opune individului prejudecăţile sale, ura sau, în cel mai bun caz, indiferenţa ei. Modelul moral se încarnează în doar câteva personaje, rămase singulare: episcopul Myriel, Jean Valjean însuşi. Nu este un roman cu teză: nici o soluţie socială viabilă nu ni se oferă. Traiectul excepţional al fostului ocnaş poate însă juca rolul unei soluţii individuale.



Franţa. Parisul în reconstrucţie. Imagine de epocă

Destinul lui Jean Valjean capătă astfel funcţie simbolică. Nu întâmplător romanul se deschide cu portretul părintelui Myriel; sub semnul generozităţii acestuia va sta cea dintâi apariţie a protagonistului, sub acelaşi semn ieşirea sa din cadrele naraţiunii. Numele pe care şi le ia fostul ocnaş îl situează şi ele în descendenţa modelului episcopului din Digne: M. Madeleine, trimiţând la numele păcătoasei pocăite, M. Leblanc, invocând albul virtuţii asumate. Semnificativ, el o ia pe Cosette, oferindu-i o nouă naştere, într-o noapte de Crăciun. Pe Marius, s-a spus, îl poartă-n spate prin tenebrele subteranelor Parisului asemenea lui Iisus purtându-şi crucea. Şi moartea însăşi e doar urmarea firească a unui sacrificiu consimţit...

TEME DE LUCRU

- În monologul ei, Fantine încearcă să se justifice şi, în acelaşi timp, îşi recunoaşte fapta. Care este *„crima“* de care este ea învinuită?
- Este Fantine conştientă de nedreptatea pedepsei?
- Care este unicul gând al lui Fantine în momentul în care i se comunică sentinţa? Argumentaţi cu exemple din text.
- Este luată în seamă justificarea femeii? De ce?
- Cum i se adresează inspectorul celei pe care a arestat-o şi condamnat-o? Comentaţi atitudinea acestuia.
- Care sunt criteriile după care a judecat inspectorul Javert? Ce reprezintă pentru el domnul care o provocase pe Fantine? Dar Fantine? De ce?
- Analizaţi stilistic pledoaria lui Fantine (observaţi cu atenţie logica ideilor, modul de înlănţuire a frazelor, felul în care se adresează etc.). *(D. C.)*

BIBLIOGRAFIE: Bercescu, Sorina – *Istoria literaturii franceze*, Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1970; Saulnier, V.-L. – *Literatura franceză*, vol. I-II, Ed. Albatros, Bucureşti, 1973; Vianu, Tudor – *Studii de literatură universală şi comparată*, ediţia a II-a, Ed. Academiei, Bucureşti, 1963.

ANEXĂ

Sextil PUŞCARIU

Braşovul de altădată

AUTORUL ŞI OPERA SA

Sextil Puşcariu (4 ianuarie 1877 – 5 mai 1948) se identifică în cultura românească mai ales prin titlurile sale de referinţă în domeniul lingvisticii şi filologiei. A condus lucrările de elaborare a Dicţionarului Academiei Române (1906 – 1940), a iniţiat şi condus lucrările pentru alcătuirea *Atlasului lingvistic român*. Academician, profesor universitar la Cluj, specialist în istoria limbii şi literaturii române, ne-a lăsat pagini importante de lingvistică generală, lexicografie, dialectologie. Opera sa memorialistică, însumând cinci volume, încă necunoscute în totalitate publicului, impune mai ales două titluri: *Călare pe două veacuri* (1895 – 1906), publicat în 1968, şi *Braşovul de altădată*, apărut la Editura Dacia în 1977, într-o ediţie îngrijită de Şerban Polverejan, cu un cuvânt înainte de Ioan Colan.

PREZENTAREA TEXTULUI

LA FRONTIERA DINTRE LITERATURA CONFESIVĂ ŞI ISTORIE. *Braşovul de altădată* este lucrarea memorialistică pe care Sextil Puşcariu o realizează cu greu, în ultimii ani ai vieţii sale – o scrie, retras la Bran, din iarna anului 1943 şi până în prima jumătate a

anului 1947. Cartea este a doua din cele cinci volume de memorii ale profesorului și ne oferă imaginea Brașovului din ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, *„când cel ce vă vorbește era mai tânăr și cele trăite și văzute aveau farmecul celor optsprezece ani ai lui*", cum ni se confesează autorul în primul capitol al memoriilor. Aflată, ca orice operă de acest gen, la frontiera dintre literatura confesivă și istorie, pagina acestei cărți se evidențiază în primul rând prin ceea ce autorul denumea, (tot) în primul capitol al ei, *„simpatia pentru trecut*": *„Scopul acestei cărți este tocmai să deslușească ce nu mai e ca odinioară. O va face fără sentimentalism și durere sufletească pentru cele pierdute, dar cu simpatie pentru trecut* (...)". Prefațatorul acestor memorii, profesorul Ioan Colan, nota că scrisul academicianului este aici „de o seninătate desăvârșită".

Tot Ioan Colan va remarca în cuvântul său înainte noutatea acestei scrieri memorialistice prin ruperea tradiției de a prezenta cronologic faptele cu care naratorul ia cunoștință direct și înlocuirea acestui flux și reflux naratorial cu formula *capitolului-sinteză*. Câteva titluri de capitole sunt lămuritoare: *Cetatea*, *Șcheii*, *Negustori și meseriași*, *Casina*, *Medicul de casă*, *Lectura unui brașovean* etc. Memoriile, fiind în fond o privire retrospectivă asupra evenimentelor la care povestitorul a fost martor, presupun o cunoaștere directă a acestora; memoriile lui Sextil Pușcariu subînțeleg o foarte solidă documentare bibliografică, ceea ce dă reconstituirii adevărului istoric o garanție în plus. Să mai notăm că memoriile, prin conținutul lor, depășesc titlul lucrării: ele nu sunt *numai* ale Brașovului, ci *mai ales* ale Brașovului.

SALA FESTIVĂ A LICEULUI „ANDREI ȘAGUNA" (fragment)

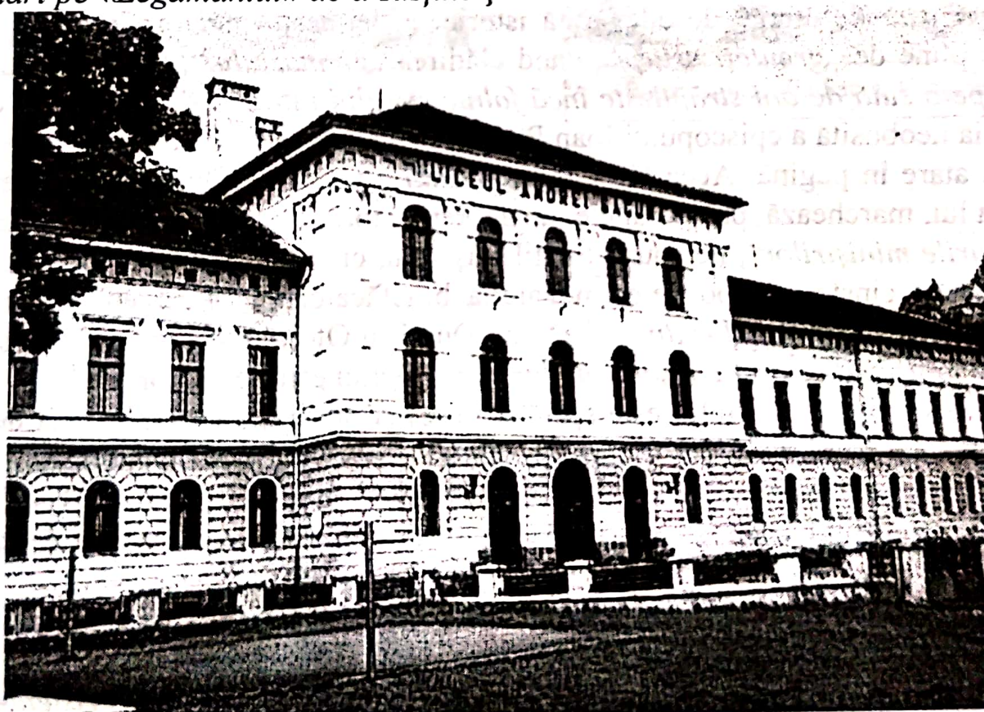
„Pentru ca să poată cineva aprecia tot ce a făcut Popazu, pe când era protopop al bisericii Sf. Nicolae, pentru gimnaziu, trebuie să citească marea și valoroasa monografie despre Istoria școalelor centrale române gr.-or. din Brașov, scrisă din incidentul jubileului de 50 de ani ai gimnaziului, *atât de frumos și documentat, de profesorul Andrei Bârseanu și publicată în 1902. Atunci se va convinge ce greutăți uriașe au trebuit învinse și cât devotament de fiecare clipă a depus vrednicul preot până când, în grădina mlăștinoasă din «Groaveri», un iscusit arhitect român a înălțat măreţul palat, care după aproape o sută de ani străjuiește încă falnic și solid intrarea în Șchei. Va urmări, în această scriere care ridică un monument vredniciei românești, drumurile lui Popazu la Viena tocmai în preajma revoluției, va afla cum un negustor brașovean trebui să facă pe cumpărătorul locului, ca să nu trădeze intențiile românilor, și cum vrednicul protopop aduna băieții mai mărișori de la școală și le ajuta să rostogolească pietre de pe dealurile din capul Oabănului, ca să aibă ce căra, pentru meșterii zidari, carele aduse de săteni.*

Pe pății pe părețele cu cele două portrete ale arhiereilor din sala festivă era, când eram copil, un fel de gobelin cusut cu multă artă și răbdare, în fire colorate, de domnișoarele Molnar din Cluj și dăruit gimnaziului din Brașov. Reprezenta pe Mihai Viteazul în picioare, cu căciula tradițională în cap și arătând cu mâna întinsă spre zidurile cetății pe care a asediat-o odinioară.

Mai erau pe cei doi păreți lungi ai sălii, între cele cinci ferestre spre nord și de-a dreapta și de-a stânga ușii de intrare, portretele în ulei ale binefăcătorilor gimnaziului și ale primilor lui directori. Unul era Gavril Munteanu, învățatul academician, născut în Vingart și trecut, când era de 23 de ani, în Țară, unde a fost în 1835 «corepetitor» la Liceul Sf. Sava și, până în anul revoluției, profesor la seminarele preoțești din Buzău și de la mănăstirea Bucovăț. El s-a pus de la început,

ca cel dintâi profesor, în slujba gimnaziului braşovean. El, traducătorul operelor lui Tacit, trebuie să fi fost cel ce a propus ca în sala festivă a gimnaziului să se înscrie ca deviză pentru tinerime cuvintele «Literis et virtuti». Carte şi bărbăţie era ceea ce cerea el de la elevi. Când Odobescu a asistat la serbările de la a doua adunare generală a Asociaţiunei Transilvane care s-a ţinut, ca toate serbările mari ale braşovenilor, în sala gimnaziului, desigur umanistul a fost impresionat de această lozincă. Când Munteanu s-a îmbolnăvit, l-a urmat la conducerea instituţiei fostul lui «conrector», Dr. Ioan Meşotă, de loc din Dârstele Braşovului, care făcuse studii strălucite la Viena şi Bonn, unde desigur l-a avut profesor pe Friedrich Diez, părintele filologiei romanice. La patruzeci de ani a murit şi acest bărbat luminat, tocmai când se termina războiul, în 1878, regretat de toţi braşovenii, pe care i-am auzit vorbind numai cu multă simpatie despre el.

Impresionantă era mai ales galeria de portrete ale binefăcătorilor braşoveni ai gimnaziului. Pe atunci nu se atârnau în sala festivă chipurile miniştrilor, ci, în portul lor din Şchei, străjuiau modeşti un Dumitru Oţoţoiu, mort în 1852, şi un Vasile Lacea, mort în 1861. Amândoi au făcut danii însemnate pentru şcoala în care vedeau zidul puternic de apărare al neamului şi faţă de care aveau o dragoste adâncă. «Dragostea», fiica mijlocie a Sfintei Sofii, iubirea de cultură şi setea de lumină o reprezentau aceşti oameni din popor care, dacă nu puteau iscăli sume mari pe «Legământul» de a susţine şcoala în cei zece ani dintâi, au adus cu braţele



Braşov. Colegiul Naţional „Andrei Şaguna"

lor piatra, cărămida şi nisipul. Dragostea a fost cimentul vârtos care a făcut din această şcoală o redută puternică a rezistenţei noastre naţionale. Ca şi la măcelarul Oţoţoiu şi la Lacea, dragostea a îndemnat pe negustorii braşoveni, ca Iuga sau Ionciovici, să facă donaţii însemnate, sau pe căpitanul Cristureanu să aibă grijă de elevii săraci. Dragostea frăţească s-a arătat însă mai ales peste munţi, când toate fondurile strânse, ban cu ban, nu mai ajungeau ca să acopere marile cheltuieli cu zidirea gimnaziului, a şcolilor populare, reale şi comerciale ce i s-au adăugat şi

a plăti corpul didactic din ce în ce crescut. Atunci biserica Sf. Nicolae sări într-ajutor, şi prin Ioan Maiorescu, cumnatul lui Popazu, Kogălniceanu din Moldova şi Epureanu în Muntenia votară subvenţia făgăduită de Petru Cercel bisericii, câte 500 de galbeni dotaţie anuală. Suma aceasta s-a mărit mai târziu. Scarlat Rosetti, elevul recunoscător al lui Gheorghe Lazăr, care a ridicat la Avrig un monument dascălului său, a făcut o danie şi gimnaziului braşovean."



REMEMORAREA NAŞTE REMEMORARE. Textul propus face parte din capitolul *Şcoala: «Pe norme» şi în «gimnaziul inferior» şi «superior»*. El stabileşte clar centrul de interes al rememorării, iar germenele iradierii narative sunt cuvintele profetice sub semnul cărora a pus, „*în septembrie 1851, marele episcop Andrei Şaguna piatra fundamentală a şcoalei care avea să devină cel mai viguros izvor de cultură din Ardeal*". Deschiderea şcolii se făcea la Sfânta Sofia. „*Sofia înseamnă în greceşte înţelepciune. Sfânta cu acest nume avea trei fiice, cu numele Credinţa, Nădejdea şi Dragostea.*" Iar episcopul Andrei Şaguna, în momentul ceremonial amintit, a spus: „*Gimnaziul nostru să-l întemeiem pe Înţelepciunea aceea care a avut trei fiice, şi anume pe Credinţa, Nădejdea şi Dragostea, căci numai aceasta este înţelepciunea adevărată*".

Astfel, naratorul ne implică în două niveluri ale existenţei „lumii de ieri şi de azi". Începutul de an şcolar, petrecut festiv în sala de ceremonii a clădirii Colegiului Naţional „Andrei Şaguna" din Braşov (cum este cunoscută şi vestită astăzi instituţia de învăţământ), sală încărcată încă de atunci de adevărată istorie, prilejuieşte memorialistului reînvierea momentelor pline de „*greutăţi uriaşe*", când clădirea „*gimnaziului*", „*măreţul palat, care după aproape o sută de ani străjuieşte încă falnic şi solid intrarea în Şchei*", se construia prin strădania neobosită a episcopului Ioan Popazu şi a altor oameni cu adevărat de ispravă, pomeniţi ca atare în pagină. Această *primă secvenţă* a textului, ocupând, cu intermitenţe, mare parte a lui, marchează, printre altele, un act reparator. „*Pe atunci nu se atârnau în sala festivă chipurile miniştrilor*", ne spune Sextil Puşcariu, ci „*pe cei doi păreţi lungi ai sălii*" îşi aveau loc de cinste alte portrete. În galeria binefăcătorilor braşoveni ai gimnaziului străjuiau, modeşti, „*în portul lor din Şchei*", un Dumitru Oţoţoiu sau un Vasile Lacea, care reprezentau „*iubirea de cultură şi setea de lumină*". Textul este revelator.

A doua secvenţă a textului este sprijinită (pe) şi prilejuită tot de galeria de portrete din sala festivă a liceului. Locul de cinste, alături de binefăcătorii gimnaziului, este „*al primilor lui directori*". Sunt evocate figurile lui Gavril Munteanu, „*învăţatul academician*", traducătorul operelor lui Tacit, şi lui Ioan Meşotă, „*care făcuse studii strălucite la Viena şi Bonn*".

O a treia secvenţă a textului, care îşi are punctul de iradiere în cuvintele profetice ale episcopului Andrei Şaguna, pomenite mai sus, este semnul „*dragostei frăţeşti*", „*cimentul vârtos care a făcut din această şcoală o redută puternică a rezistenţei noastre naţionale*". Memorialistul aminteşte că, la vremuri grele, i-au sărit şcoalei în ajutor oamenii bisericii Sf. Nicolae, dar mai ales „*Kogălniceanu din Moldova şi Epureanu în Muntenia*", şi alţii. Şcoala era pe atunci o problemă naţională. Remarcăm în primul rând *vibraţia* interioară a textului; apoi *participarea* afectivă la un *act fundamental*, astfel perceput de către memorialist. I-am sublinia *lumina*, iradiind subiacent, dintr-un nivel ectosemantic al cuvântului, toate realizate cu *dragoste*. Implicit academicianul dă glas unui crez de-o viaţă, sacralizând, prin text, momentul rememorat. El reverberează în timp până la noi.

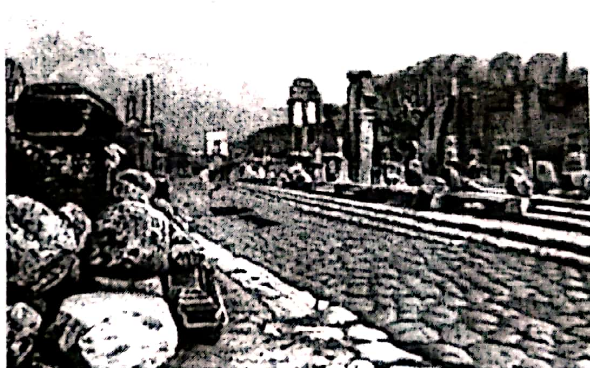
TEME DE LUCRU

- Comentați textul de mai sus urmărind ponderea elementelor ficționale și non-ficționale, felul în care acestea se întrepătrund, se completează; încercați să stabiliți apoi cărei structuri îi aparține.
- Realizați o compunere de tip eseistic despre locul / profilul liceului vostru în contextul educațional din oraș / județ.
- Realizați câteva pagini monografice consacrate liceului vostru. *(Fl. Ș.)*

BIBLIOGRAFIE: Pușcariu, Sextil – *Brașovul de altădată*, ediție îngrijită de Șerban Polverejan, cu un Cuvânt înainte de Ioan Colan, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1977.



Italia. Roma. Via Appia. Imagine de epocă



Italia. Roma. Via Sacra. Imagine de epocă

AVENTURĂ, CĂLĂTORIE

*Într-un eseu dedicat metamorfozelor interioare ale literaturii europene (*Meteorologia lecturii*), Radu Petrescu face o observaţie surprinzătoare: prin temele şi subiectele lor şi prin valorile (mitologice şi antropologice) pe care le promovează, aproape toate marile opere posterioare antichităţii greceşti sunt nişte parafraze ale creaţiei lui Homer. La originea literaturii europene se află* Iliada *şi* Odiseea *şi orice nouă operă care abordează marile probleme ale omului şi ale lumii reprezintă, într-o considerabilă măsură, o întoarcere la cele două epopei. În ceea ce priveşte capitolul de faţă, care cuprinde cărţi circumscrise spaţiului călătoriei şi aventurii, putem spune că orice desprindere de un spaţiu dat şi orice plecare la drum e o desprindere de Itaca, tot aşa cum în orice personaj marcat de pasiunea necunoscutului se ascunde Ulise, personajul principal din* Odiseea*. În fond, chiar şi o simplă aventură în cotidian repetă o schemă şi nişte ipostaze umane de factură mitologică.*

Aventura şi călătoria sunt elemente constante ale primelor texte ale umanităţii (vezi Vechiul Testament *şi* Epopeea lui Ghilgameş*). Încă de la începuturile ei literatura are menirea de a exprima atracţia omului pentru necunoscut, ieşirea din obişnuit şi din obişnuinţă, fascinaţia altor lumi. Literatura nu este doar o apropiere de real, ci şi o fugă de limitările lui (casa, familia, comunitatea). Tema plecării în lume e curentă în poveştile şi basmele româneşti, pentru că ea nu este o simplă temă epică, ci prezintă adânci determinări antropologice. Călătoria înseamnă iniţiere, ea presupune aventura, încercarea forţelor, confruntarea, cunoaşterea de sine. Aventura şi călătoria sunt teme ale formării omului, modalităţi de manifestare a destinului. Prin implicaţiile lor, ele actualizează în manifestările personajelor toată gama marilor calităţi umane: curajul, eroismul, demnitatea, inteligenţa, onoarea, curiozitatea faţă de nou, spiritul de sacrificiu etc.*

*Literatura greacă şi latină posterioară lui Homer şi lui Vergiliu (*Etiopica *de Heliodor,* Efesiaca *de Xenofont,* Măgarul de aur *de Apuleius etc.) îşi face din călătorie o temă predilectă. În evul mediu, aventura ca modalitate de verificare a bărbăţiei, curajului şi pasiunii iubirii dă substanţă unor mari creaţii epice precum* Beowulf, Cântecul Nibelungilor, Cântecul lui Roland, Luisiada. *Trebuie să vorbim, tot acum, despre masiva dezvoltare a romanelor cavalereşti (Amadis de Gaula este exemplul cel mai cunoscut), în care aventura devine o valoare în sine, de strictă performanţă eroică, ceea ce va atrage replica ironică a lui Cervantes, care, prin Don Quijote, aruncă în derizoriu toată mitologia cavalerului invincibil. În Spania cunoaşte o dezvoltare deosebită şi romanul picaresc (*Lazarillo de Tormes, *de pildă) ca expresie a unei existenţe vagante, desfăşurate în mediile sociale cele mai diverse şi mai pitoreşti. Călătorii, peripeţii, întâmplări stranii şi aventuri miraculoase descoperim în toată literatura italiană premergătoare epocii moderne, de la Boccaccio la Alfieri, Ariosto şi Tasso. Iluminismul aduce cu sine descoperirea alterităţii (Montesquieu –* Scrisori persane*) sau va face din călătoria în spaţiile necunoscute un mijloc de satirizare a moravurilor (Voltaire –* Candide*; Swift –* Călătoriile lui Gulliver*). În sfârşit, printr-o mulţime de mari autori (Novalis, E.T.A. Hoffmann, Chamisso, Eminescu, Nerval), romantismul descoperă aventura în fantastic, călătoria imaginară.*

Toată această rapidă trecere în revistă a felului în care, până în epoca modernă, aventura şi călătoria se constituie în substanţa predilectă a literaturii arată

*că necunoscutul fascinează şi că aventura e o dimensiune constitutivă spiritului uman. Aventura e o provocare venită din partea vieţii, dar ea se poate constitui şi într-o provocare pe care omul i-o aruncă vieţii. Ca şi muşchetarii lui Dumas (*Cei trei muşchetari*), personajele principale din* La poalele vulcanului, *romanul lui Malcolm Lowry, sunt adepte ale unei vieţi aventuroase. Diferenţa dintre cele două cărţi e însă mare, pentru că eroii autorului francez ilustrează aventurosul de factură cavalerească, în timp ce universul lui Lowry ne aduce în faţă configuraţia dramatică a aventurii existenţiale într-o lume exotică. Pentru căpitanul Ahab din romanul* Moby Dick *de Melville, aventura pe mare în căutarea balenei albe e o provocare a destinului cu sfârşit tragic. În schimb, eroul din* Bătrânul şi marea *de Hemingway este simbolul omului care nu poate ieşi înfrânt din nici o aventură. La E.A. Poe* Aventurile lui Gordon Pym *se constituie într-o serie de peripeţii care frizează fantasticul. Umberto Eco înţelege să trateze seria de întâmplări ieşite din obişnuit desfăşurate în spaţiul închis al unei abaţii medievale (*Numele trandafirului*) în regimul romanului poliţist.*

*Interesul pentru călătorie şi aventură, pentru viaţa aventuroasă şi treptele iniţiatice ale aventurii apare de timpuriu şi în literatura română. Există o serie întreagă de autori, de la Dinicu Golescu (*Însemnare a călătoriei mele*) la Nicolae Filimon (*Escursiuni în Germania Meridională*), pentru care călătoria prezintă în primul rând un sens geografic şi cultural. Nu acelaşi lucru se poate spune despre Calistrat Hogaş (*Pe drumuri de munte*), pentru care plimbările de pură plăcere prin munţii Neamţului sunt modalităţile predilecte ale unei existenţe hedoniste. La Octavian Paler (*Rugaţi-vă să nu vă crească aripi*) călătoria are un sens gnoseologic şi moral. Mizând, la rându-i, pe finalitatea etică a scrisului, Ana Blandiana este o promotoare a călătoriilor imaginare (*Imaginaţi-vă*). În zona aventurii propriu-zise, ca suită de încercări pe care viaţa i le pune omului în faţă, se situează cărţile lui Jean Bart (*Europolis*) şi Radu Tudoran (*Toate pânzele sus!*). Există însă în literatura noastră şi un spaţiu al aventurii specific romanului istoric, în care realitatea se conjugă cu fabulosul, fantasticul, legenda şi mitul. Îl întâlnim în romanele lui Sadoveanu (*Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă; Creanga de aur*), dar şi la autori de azi ca Ştefan Bănulescu (*Cartea de la Metopolis*) sau Ştefan Agopian (*Tache de catifea, Tobit*). Multe alte exemple ar putea fi invocate aici.*

Mai important e poate să remarcăm faptul că în acest teritoriu tematic lectura reuşeşte să dubleze în sens propriu, prin chiar modul ei de articulare, universul ficţional pe care îl străbate. Lectura reprezintă ea însăşi o aventură sui-generis, o evadare din cotidian şi obişnuit şi o modalitate de a călători în spaţiu şi timp. Nu doar personajele cărţilor de aventură şi călătorie sunt nişte ipostaze ale miticului Ulise, ci şi toţi aceia care se înscriu în categoria împătimiţilor lecturii. **(Gh. C.)**

Ilustrăm acest capitol cu imagini de pretutindeni, documentare şi artistice.

Jean BART

Europolis

AUTORUL ŞI OPERA SA



Pe numele său adevărat Eugeniu P. Botez, prozatorul s-a născut în Burdujeni, la 28 noiembrie 1874, şi a murit în 12 mai 1933, la Bucureşti. A urmat carieră de marinar, fiind într-un timp comisar maritim la Sulina, apoi comandor, întemeietor al Ligii Navale Române. Profund ataşat de cercul revistei ieşene „Viaţa Românească", aduce în paginile acesteia mai ales lumea porturilor, vraja călătoriilor pe mare, „încetăţenind în literatura noastră poezia vieţii maritime" (Mircea Muthu). Lucrările sale literare mai importante, *Jurnal de bord* (1901), *Datorii uitate* (1916), *Peste Ocean* (1926), îndeosebi romanul *Europolis* (1933), sunt răsplătite cu premii ale Academiei (1916; 1921) sau ale Societăţii Scriitorilor Români.

PREZENTAREA TEXTULUI

Cu *Europolis*, Jean Bart realizează o autentică monografie a Sulinei de altădată, oferind în egală măsură un roman în care „parfumul exotic şi pitorescul figurilor particularizează atmosfera atât de cunoscută a oraşului nostru de provincie" (Mircea Muthu).

Planurile cărţii (mitul „unchiului din America" şi povestea de dragoste a Evantiei) permit autorului etalarea „faunei" (care susţine, până la un punct, nota de pitoresc a scrierii), dar şi conturarea cu o incontestabilă fineţe (în pagini încărcate de lirism) a nostalgiei spre un orizont „desfăcut", spre o lume de dincolo de zare, aspiraţie înăbuşită brutal de o realitate care, la vărsarea Dunării în mare, poate fi de o violenţă nebănuită.

MARINAR PE UN VAS CU CONDAMNAŢI (fragment din text)

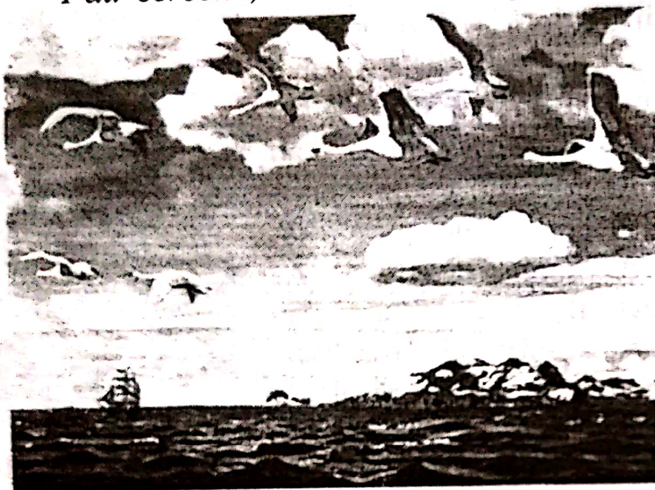
„Şi după câteva momente de tăcere, Nicola începu să înşire peripeţiile călătoriei pe apă, în colonii, unde trebuia să-şi facă osânda.

Fusese îmbarcat pe Luara*, o corvetă care transporta condamnaţii în coloniile franceze, la Cayena. Ce drum groaznic! Ce chinuri îndurase în acea puşcărie plutitoare! Erau cinci sute de deportaţi îngrămădiţi într-un spaţiu strâmt, fără aer şi fără lumină. Pe rând îi scotea afară pe punte, ca să înghită aerul curat, de care erau mai doriţi decât de hrană. Nu aveau voie să vorbească cu marinarii din echipaj. Dimineaţa, după ce strângeau hamacele în care dormiseră, se dezbrăcau la pielea goală şi-i improşcau cu apă de mare, la furtunul pompei de bord.*

După câteva săptămâni de drum, s-a ivit la bord boala scorbutului. Aveau numai provizii uscate. Galeţii, care-i rodeau până le sângerau gingiile, erau găuriţi de viermi. La primul mort pe care l-au aruncat în ocean, s-a răspândit vorba că a izbucnit ciuma pe bord. A fost o panică grozavă. În fiecare zi îi chiorau şi îi înăbuşeau cu găinaţ de pasăre.

Înainte de a trece tropicul, i-a prins o furtună cumplită. Corveta era să fie sorbită de o trombă marină. Norii cerului se uniseră cu apa oceanului. În fața primejdiei le-au dat drumul liberi pe punte. Nu mai era nici o deosebire. Ofițerii, marinarii și pușcăriașii erau toți egali. S-au luptat cu moartea cinci zile și cinci nopți după ce tromba fusese ruptă cu lovituri de tun. Au scăpat de naufragiu în larg, cu pânzele sfâșiate și catargele rupte. Luara *făcea apă. Trebuia să pompeze zi și noapte. Dacă ar fi întrerupt numai două ceasuri pomparea, vasul se umplea și se ducea la fund. După trei luni de drum chinuitor au debarcat la Cayena.*

I-au cercetat, i-au matriculat pe piele și i-au împărțit pe la diferite servicii. Nicola, ca marinar de meserie, a fost dat ca barcagiu la biroul de înmormântare al închisorii. Acolo nu era dric, nici nu se săpa groapă. Mortul era înfășurat în pânză de sac și pus într-un sicriu de lemn. Îl duceau cu barca la larg. Și după ce preotul citea o rugăciune scurtă, scoteau mortul din sicriu și-i făceau vânt în mare.



A. Rîlov. Întinderea albastră

Rechinii flămânzi se repezeau și-l sfâșiau înainte de a ajunge la fund. Așa se învățaseră, blestemații lacomi, că îndată ce auzeau sunând clopotul de înmormântare de la capelă, se apropiau ca la ora de masă, la hrană sigură de carne de om.

(...) Toți condamnații erau chinuiți zi și noapte de ideea de a fugi. De o parte, oceanul pustiu, fără capăt, de altă parte, pădurea virgină, tropicală. Apa îi atrăgea pe toți; ea dă mai multe șanse de scăpare.

Pe toți îi chinuia gândul să încerce a fugi pe apă. Cătau toți cu ochi avizi înainte, în largul oceanului: acolo era libertatea. Înapoi, pe pământ, era pușcărie, umilință și moarte."

AVENTURĂ ȘI SUPLICIU. În cronica sa la romanul *Europolis* („Vremea", 1933), Pompiliu Constantinescu reținea la Nicola „originalitatea tipului de aventurier", chiar dacă acest aspect al personajului contează mai puțin, câtă vreme esențială i se pare criticului „repercusiunea sosirii lui asupra coloniștilor".

Conținând vizibile „semne" ale literaturii de aventuri, fragmentul plasează încă de la început aventura lui Nicola sub semnul unei forțe exterioare care îi impune personajului un drum ce devine în fond unul al supliciului. Aventura ca bucurie a cunoașterii și ca o intrare pe cont propriu în evenimente (pe care, până la un punct, individul trebuie să le provoace), distanțare fără îndoială de monotona derulare a existenței, este înlocuită cu un itinerar în care fiecare punct este stabilit cu o rigoare aproape mecanică (de altfel, Nicola este prins într-un mecanism în care propria-i voință nu mai contează, iar individualitatea este vizibil pusă sub semnul întrebării). Autorul se ambiționează să vorbească de „peripeții", care au loc neapărat în timpul unei călătorii pe apă, cu toate că aceste „peripeții" sunt în realitate cu exactitate programate: individul devine un simplu obiect asupra căruia se exercită o forță ce-l depășește și-l manevrează cu brutalitate; „*fusese îmbarcat*" pe vasul „Luara", după care

totul („peripețiile") devine previzibil: scoaterea deținuților pe punte, *„ca să înghită aerul curat, de care erau mai doriți decât de hrană"*, apoi, în fiecare dimineață, „ritualul" spălării deținuților prin împroșcarea lor cu furtunul.


Insulele Maldive. Peisaj

Ceea ce tulbură programul acesta, inuman prin derularea lui mecanică, este cu promptitudine înlăturat; panica *„grozavă"* de la bord (amenințare a ordinii) este anulată prin afumare cu *„găinaț de pasăre"*. Al doilea eveniment este acea furtună *„cumplită"*, care tulbură ordinea întregii naturi în primul rând (*„norii cerului se uniseră cu apa oceanului"*), căreia îi corespunde o semnificativă uniformizare (nedorită) în planul umanului (*„Nu mai era nici o deosebire. Ofițerii, marinarii și pușcăriașii erau toți egali"*), cu atât mai mult cu cât forța care se exercită asupra oamenilor o depășește acum pe cea a Justiției, ca un fel de reparație morală, și manifestându-se sub semnul impersonalului *„trebuie"*: *„Trebuia să pompeze zi și noapte"*. Pagina lui Jean Bart primește acum un plus de frumusețe prin sugestiile care vizează omul pus în fața morții, într-o transcriere cu ecouri de epos: *„S-au luptat cu moartea cinci zile"*.

Nici finalul călătoriei nu exclude ideea de peripeție strict controlată, nouă fiind pentru personaj doar intrarea lui în alte forme, de o violență care trimite spre marile experiențe ale acestui secol, bântuit de neliniști și de spectrul regimurilor concentraționare: *„I-au cercetat, i-au matriculat și i-au împărțit pe la diferite servicii"*. Dacă într-o asemenea „ordine" a dezumanizării viața este evident lipsită de frumusețe și de mister, morții înseși i se refuză în ultimă instanță respectul meritat. Într-o viziune violentă și de o incontestabilă modernitate, Jean Bart surprinde rechinii care devorează mortul aruncat în mare, dramatismul fiind amplificat de faptul că bătaia clopotului își pierde semnificațiile originare; *„clopotul de înmormântare de la capelă"* marchează acum doar timpul profan, al rechinilor, vestind de fiecare dată izbânda fiarei asupra omului: *„îndată ce auzeau sunând clopotul de la capelă, se apropiau* (rechinii, n.n.), *ca la ora de masă, la hrană sigură de carne de om"*.

Cu adevărat poate începe aventura pentru Nicola din momentul în care, împreună cu ceilalți, începe să fie chinuit de *„ideea de a fugi"*. Din acest moment ar putea începe o călătorie care l-ar scoate pe individ dintr-un univers cu brutalitate limitat. Nicola trebuie să aleagă între o realitate concretă (*„pădurea virgină tropicală"*) și orizontul vag, în primul rând *„oceanul pustiu, fără capăt"*, a cărui apă *„îi atrăgea pe toți"*. Aventura înseamnă în fond libertate, căci marinarul, repetând gesturi ancestrale, privește *„cu ochii avizi înainte, în largul oceanului"*, cu atât mai mult cu cât *„largul"* devine un spațiu generos pentru noi forme (drumul aventurierului, „urma" lui stabilind contururi), în timp ce spațiul desemnat prin „înapoi" înseamnă cunoscutul, deja limitatul prin violență (*„pușcărie"*), cu alte cuvinte *„umilință și moarte"*.

TEME DE LUCRU

- Scrieţi un eseu în care să prezentaţi personajul Evantia din perspectiva fragmentului: „*Cătau toţi cu ochi avizi înainte, în largul oceanului: acolo era libertatea. Înapoi, pe pământ, era puşcărie, umilinţă şi moarte*".
- Alcătuiţi un eseu intitulat: „Portul – şansă a individului şi limitare a aspiraţiilor lui". ***(M. M.)***

BIBLIOGRAFIE: Călinescu, G. – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982; Negoiţescu, Ion – *Istoria literaturii române*, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1991.

Mihail SADOVEANU

Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă



PREZENTAREA TEXTULUI*

Într-o încercare de a reface o întreagă istorie a Moldovei, Mihail Sadoveanu caută momente de cumpănă din evoluţia acestei provincii româneşti şi, pornind de la eveniment, creează personaje memorabile: Kesarion Breb, Ştefan cel Mare, Nicoară Potcoavă etc. Romanul istoric *Zodia Cancerului* evocă epoca sfârşitului de secol XVII şi construieşte un personaj cu totul deosebit – Alecu Ruset, unul dintre fiii nefericitului domn Antonie Ruset. Într-o categorie romanescă romantică, eroul este, la rândul său, tipic: aventurier, cu un trecut nu tocmai onorabil, cultivat la izvoarele occidentale ale timpului, îndrăgostit cu conştiinţa neîmplinirii iubirii sale. Personaj fictiv, Alecu este cel ce organizează materialul epic, fie ca însoţitor al enigmaticului abate Paul de Marenne, fie ca bănuit rival la domnie al lui Duca-Vodă, fie ca iubit al domniţei Catrina, fiica lui Vodă.

Precum în basme, evoluţia personajului se realizează de-a lungul unui drum iniţiatic în moarte: din nordul ţării (de aici îl preia pe abate), prin Iaşi, spre Stambul, cu fatală întoarcere în Iaşii iubirii imposibile. Drumul lui Alecu Ruset evocă o civilizaţie, o epocă, o domnie, toate în acord cu un tragic destin individual (şi colectiv).

„UN PARADIS DEVASTAT" (fragment din roman)

„*– Nu înţeleg însă ce rost are o fântână construită aici. Cine-a putut avea această idee bizară şi la ce i-a folosit osteneala? Am lăsat în urmă Siretul şi se mai vede încă pe fundul văii, în ceaţa amurgului, lacul.*

– Odată am avut şi eu această mirare, domnule abate, răspunse boierul, şi mi-am pus aceeaşi întrebare. Şi am aflat răspunsul de la slujitorul acela al meu care-ţi este domniei tale simpatic.

– De la Bârlădeanu?

---

* Vezi paragraful consacrat autorului şi operei sale, la p. 301 a acestei lucrări.

– Da. E fântână pentru călători străini, întru amintirea morților. Bând cei vii, își potolesc și cei morți setea, pe cealaltă lume. O superstiție ca multe altele.

– Cine știe... răspunse visător abatele de Marenne. Atunci și mărul acela cu fructe de sânge este tot al morților.

– Așa se pare. Deși mă vezi întrucâtva rușinat, domnule abate, de primele impresii pe care le poți avea călătorind în țara mea, vei întâlni în multe locuri dovezi de circumstanțe atenuante. Trăim timpuri grele și nu înțeleg de ce Dumnezeu a găsit cu cale să ne așeze așa de rău.

– Nu se vede asta, prințule. Dumnezeu a pus aici un paradis.

– E adevărat: un paradis devastat.

– Hm! crezi că pentru barbarie și devastare e vinovat Dumnezeu? Domnule, nu blestema.

– Poate ai dreptate, domnule de Marenne: în ceea ce mă privește însă, nu vreau să fiu pus între cei din urmă dintre oameni, căci am avut plăcerea și fericirea să văd țara domniei tale, să studiez în Polonia, să trăiesc o parte din timp și la Stambul, între urmași ai Bizanțului. Câteodată, domnule abate, cuget cu întristare că am avut o soartă vitregă. Trebuia să mă nasc în timpuri de pace – căci țara-i îmbielșugată și grasă. Totuși, prin contrast, odihna poate părea mai bună, mierea mai dulce și vinul mai fin. Trebuie să ne plecăm fruntea căci, după cum spune un compatriot al meu, cărturar ca și domnia ta, nu sunt vremile subt cârma omului.



Republica Moldova. Soroca. Cetatea

– Nu înțeleg, prințule, ce se întâmplă aici, căci populația pământului e din familia noastră creștină și găsesc oameni ca domnia ta.“

NATURA. Măiestria sadoveniană se vădește, în fragmentul de mai sus, în capacitatea de a oglindi, într-un dialog, un destin colectiv și unul individual, o mentalitate și o realitate obiectivă. Cu alte mijloace artistice, țara și natura sunt înfățișate în pasajul următor: *„Drumul cel mare spre scaunul țării trecea și într-acea vreme prin valea Bahluiețului ș-a Bahluiului. I se zicea drum mare pentru că era drum vechi de când lumea. Nici unui rând de oameni, însă, nu-i trecuse prin minte, în curgerea anilor mulți, să facă din această cale veche un drum adevărat. Era urmă de cară, copite și pași, bătută bine și lucie ca o curea în vreme de secetă, mlaștină cleioasă în vremea ploilor. Apa cerului o pătrundea în scurt, vântul și soarele o zbiceau cu grăbire. Părea a merge la întâmplare șovăind spre Târgul-Frumos ori Podul-Iloaiei, da într-o râpă, suia într-un deal; isprăvea însă bine, împlinindu-și destinul. Bahluiul curgea leneș prin păpurișuri*“.

IUBIREA. În vremuri de restriște, iubirea însăși este primejduită și primejdioasă, ascunsă și pândită:

„– Am mărturisit, Domniță Catrină. De când sunt aici bag de seamă că încep a amuți. Toate ale mele prostii și nebunii s-au risipit ca un fum. Le cunoști și totuși

nu te depărtezi. Sunt duşmănit de Măria-sa Georgie-Vodă şi totuşi vii către mine. Ce pot să-ţi spun eu, decât că-ţi pun viaţa mea la picioare?...

Catrina clăti capul, cu împotrivire.

– Pune-o, dar nu cu întristare, căci n-ai s-o pierzi. Eu, beizade Alecu, astăzi nu mă simţesc deloc mâhnită ca domnia ta şi sunt cu inima veselă, deşi m-a spăriat ursul. Defăimat eşti, prigonit de asemeni, însă asta-i spre folosul domniei tale, căci altfel aş fi trecut pe lângă domnia ta fără să te bag în seamă. Ştiu că eşti ş-un om cu vorbă ascuţită, beizade, de-aceea să nu socoteşti că mă înşeli, oftând în faţa mea. Puţintel dragă ştiu eu că-ţi sunt, de-aceea îţi dau voie să-mi spui cât de multe."

SFÂRŞITUL LUI ALECU RUSET. Sfârşitul iubirii celor doi şi al vieţii lui Alecu Ruset este apoteotic şi nebunesc totodată, iar maniera de a-l relata este interesantă ca modalitate artistică:

„– L-au prins pe Ruset?

– L-au prins, Măria-ta.

– Şi l-au pus acolo, pe loc, sub sabie?

– Asta nu, Măria-ta. N-aş fi cutezat nici eu să fac asta, ştiindu-l ocrotit din anume parte.

Duca rânji şi pufni cu dispreţ prin buzele-i groase.

– A fost ceva de mirare, urmă Buhuş, fără a părea că bagă în seamă mişcările frământate de nerăbdare ale Domnului său. Se pare că Alecu beizade s-a tulburat şi s-a rătăcit cu desăvârşire. Când a văzut că-l ajung din urmă oştenii Măriei-tale, a prins a bate cu latul sabiei într-ai lui, ca să-i oprească, să facă faţă. Aceia însă nu erau nebuni ca el. Nu se socoteau destui: se socoteau şi înşelaţi pesemne că au fost vârâţi într-un târg plin nu ca un stup, ci ca un viespar. Iar dintr-o parte se arătau şi Cantemir şi Dediu cu oamenii lor. Văzând mare primejdie şi pieirea capului, s-au smuls de lângă dânsul, au descălecat pe beizade Ştefan şi, luându-i calul numai cu şaua, s-au năpustit pe-o vale. Atuncea acest nebun a rămas singur ş-a făcut faţă, ca un lup rău. Striga de departe la el un slujitor al său: Măria-ta, încalecă şi fugi că te prăpădeşti! El a început să râdă. A tras sabia. O cumpănea în stânga şi-i încerca ascuţişul cu dreapta. Slujitorul lui acela a stupit într-o parte, a bătut în cal cu pana sabiei şi n-a mai aşteptat. S-a tot dus după ceilalţi. Au venit către nebun serdarul Constantin şi Dediul. Le-a făcut faţă şi i-a ţinut pe amândoi în loc. Au trebuit să se ferească în mai multe rânduri de sabia lui, ca de nişte clănţănituri de colţi, când ai vârât fiara la strâmtoare. În sfârşit, au sărit şi alţii. A prăvălit pe câţiva sângerându-i. Ceilalţi l-au pus cu greutate la pământ, legându-i mâinile şi cetluindu-i gura; căci încleştează cu unghiile şi rupe cu dinţii. Acum îl aduc. (...)



Suceava. Mănăstirea Zamca

– Aduceţi-l aproape! porunci iar Vodă, cu glas tremurat.

În aceeaşi clipă înălţă de la spate în sus buzduganul şi păli în frunte, între ochi, pe Ruset. Prinsul se cumpăni; ochii i se încruntară şi partea de sus a feţei se coloră

uşor trandafiriu sub năvala sângelui. Pleoapele bătură. Apoi rămaseră deschise neclintit. Se abătu într-o parte; după aceea înainte; şi căzu cu faţa în jos, lovind cu fruntea lespezile."

Toate acestea din urmă s-au petrecut în ziua în care Duca-Vodă pregătise cu fast nunta fiicei sale, domniţa Catrina.

Romanul este impresionant ca structură epică, precum şi ca poveste a unui destin excepţional, marcat de imposibilitatea împlinirii. Într-o epocă revolută, Alecu Ruset este o conştiinţă tragică.

TEME DE LUCRU

- Identificaţi cuvinte sau structuri arhaice, regionale şi neologice şi interpretaţi valoarea lor stilistică în contextul dat.
- Pornind de la citatele din text, încercaţi, într-un scurt eseu, reconstituirea imaginii Moldovei de la sfârşitul secolului al XVII-lea.
- De ce îl iubeşte domniţa pe beizade Alecu? Credeţi că este posibilă o asemenea iubire?
- Prin ce impresionează sfârşitul tragic al protagonistului?
- Ce moduri de expunere sunt utilizate în fragmentele alese? Precizaţi trăsăturile fiecăruia, aşa cum apar în text.
- Este descrierea drumului spre Iaşi o metaforă a unui destin istoric? Dacă credeţi că este, argumentaţi acest fapt.
- Pornind de la citatele din text, realizaţi o compunere în care să conturaţi profilul moral al lui Alecu Ruset.

(A. N.)

BIBLIOGRAFIE: Călinescu, G. – *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, Ed. Minerva, Bucureşti, 1982; Ciopraga, Constantin – *Mihail Sadoveanu. Fascinaţia tiparelor originare*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1981; Crohmălniceanu, Ov. S. – *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, E.P.L., Bucureşti, 1967; Manolescu, Nicolae – *Sadoveanu sau utopia cărţii*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1976.

Mihail SADOVEANU

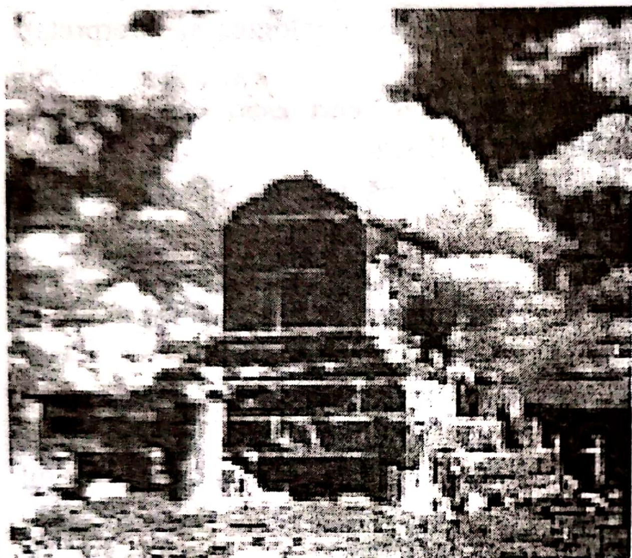
Creanga de aur

PREZENTAREA TEXTULUI

GENEZA ŞI APARIŢIA ROMANULUI. În 1933, aflat în apogeul carierei sale, Sadoveanu scrie *Creanga de aur*, în care dezvoltă o mitologie dacică. Chiar dacă izvoarele nu ne sunt cunoscute în întregime, este evident că romanul întreţine o relaţie nedisimulată cu opera eminesciană (*Strigoii*, *Dumnezeu şi om*) şi că influenţa ideilor „protocronice" vehiculate în epocă de Vasile Pârvan şi Lucian Blaga nu poate fi contestată. Romanul poate fi citit ca un basm cult, însă valoarea sa parabolică e mult mai importantă. Sadoveanu îşi publică această utopie într-o perioadă politică plină de ameninţări. Unii critici, ca Nicolae Manolescu,

au văzut în ea o reacţie esopică, indirectă: „Europa în pragul fascismului şi al războiului are, pentru Sadoveanu, unele asemănări cu Bizanţul secolului VIII: o lume încă strălucitoare şi sănătoasă în aparenţă, roasă pe dinăuntru de boli mortale". Într-o anume măsură, *Creanga de aur* e şi o demascare a totalitarismului politic. Acelaşi Nicolae Manolescu vede în scrierea sadoveniană versiunea românească a problematicii romanului *Ciuma* de Albert Camus: „Universul concentraţionar pe care Camus, în 1940, îl închipuie în Oranul antebelic, Sadoveanu îl zugrăveşte cu şapte ani mai devreme în capitala lui Constantin Isaurianul, care e o mare închisoare".

Scrisă în 1933, în punctul de mijloc al unei activităţi creatoare de lungă durată, cartea marchează în evoluţia artei lui Sadoveanu o ruptură între operele de tinereţe şi cele ale maturităţii.



Mormântul lui Cirus cel Mare. Civilizaţia persană

POVESTEA LUI KESARION BREB. Romanul se deschide cu imaginea profesorului Stamatin, care, aşa cum o făcuse ani de-a rândul, organizează o expediţie în munţi, la care ia parte şi naratorul. După un monolog al profesorului, ce sparge marginile înguste ale înţelegerii raţionale a lumii, naratorul anunţă că ceea ce va povesti în continuare este extras dintr-un manuscris pe care Stamatin i l-a lăsat după moarte. Este povestea lui Kesarion Breb, trăitor în Carpaţii vechii Dacii, cel pe care al 32-lea Decheneu, locuitorul muntelui ascuns ce va rămâne neştiut până la sfârşitul timpurilor, şi-l alege dintre monahii lui Zalmoxis să-i fie urmaş. Înainte să devină Decheneu al 33-lea, Kesarion Breb trebuie să facă o lungă călătorie în Egipt, unde, ca toţi predecesorii săi, va fi iniţiat în tainele de început ale lumii şi de unde, după şapte ani, eliberat de cele omeneşti, va pleca la Bizanţ pentru a cunoaşte tainele legii noi care a coborât peste omenire, creştinismul. Ultima dorinţă a Decheneului înainte de a-şi da sufletul este să ştie din gura urmaşului său dacă noua lege schimbă sau nu rosturile lumii.

Iniţierea lui Breb în templul vechi din Egipt rămâne o taină pentru narator, care îl regăseşte pe învăţat la Bizanţ, însoţit de slujitorul său. Umblând şi văzând tot ce era de văzut, de la colibele săracilor până la mănăstiri şi palate, descoperă imaginea unui adevărat Babilon. Cu puterea lui de a pătrunde dincolo de înfăţişarea lucrurilor, recunoaşte de la început în episcopul Platon de la Sakkoudion pe creştinul cu adevărat credincios, şi astfel pe cei doi îi va lega o prietenie adâncă, nezdruncinată în nici un fel de furnicarul lumii în care sunt aruncaţi; cunosc împreună secretele luptei pentru putere, dusă de împărăteasa Irina şi fiul ei, Constantin. La moartea tatălui său, Constantin fiind prea fraged pentru a putea ţine în mâini frâiele puterii, la conducerea împărăţiei a trecut mama sa. Fire energică şi mai mult decât vicleană, împărăteasa Irina a ştiut să-şi ţină fiul departe de interesele tronului şi să-şi întărească poziţia, împăcându-şi duşmanii şi făcându-i pe mulţi să depindă de poziţia ei.

La vremea când Kesarion Breb ajunge în Bizanţ, acest echilibru devenise nesigur. Constantin, crescut în spatele perdelelor palatului, dedat cu totul viciului, e acum la vârsta

la care crede că trebuie să se arate bărbat și să-și înlăture mama de pe tron. Împărăteasa Irina recunoaște fără greutate în fiul ei hotărârea și violența pe care acesta le moștenise de la cruntul său tată, bătrânul împărat Constantin. Acesta din urmă fusese un prigonitor neobosit al creștinilor cu care Irina, înțeleaptă, făcuse pace după moartea împăratului. Aceeași sete de sânge creștin o are și Constantin cel tânăr, care pregătește în ascuns o armată cu care plănuiește să pornească război împotriva lor și să câștige, astfel, tronul ocupat de mama sa. Însă Irina are încă putere asupra lui și ia hotărârea să-l însoțească cu o creștină, pentru a-i împiedica, astfel, planurile.

Kesarion Breb și părintele Platon, care era duhovnicul împărătesei, vor fi trimiși s-o pețească pe cea care va fi soția tânărului Constantin. Maria, fiica unui bun și darnic creștin, întruchipare a feminității înseși, îi va urma pe cei doi la palat. Kesarion Breb înțelege curând că însoțirea ei cu împăratul însemna chiar sacrificarea ei. El nu va putea să nu o iubească pe împărătița Maria, dar va rămâne totuși în Bizanț, să o vadă soție a unuia care nu știe să o prețuiască și care, în cele din urmă, ajuns împărat, o va alunga, obligând-o la o viață monahală. O creangă de aur va sta pecete iubirii dintre ea și Kesarion Breb, mărturisită și împărtășită; drumurile lor însă se despart, ea rămânând să-și împlinească soarta în insula Principilor, iar el întorcându-se pe tărâmul Daciei. După ce ajunge acasă, tot neamul Brebilor se adună pentru despărțirea de Kesarion: pleca acum într-o călătorie fără întoarcere, înspre singurătățile muntelui ascuns al lui Dumnezeu. Lângă focul nestins din vârful muntelui, care arde de la începutul vremurilor, bătrânul Decheneu primește cu bucurie veștile lui Kesarion Breb și îi dezvăluie prorocirea sa asupra neamurilor pământului înainte de a-și lăsa sufletul să se unească cu cele ale străbunilor. Monahii lui Zalmoxis primesc apoi binecuvântarea noului Decheneu, care singur știe că este ultimul slujitor al muntelui ascuns.



Egipt. Peninsula Sinai. Muntele Sinai

UN ROMAN INIȚIATIC. Critica s-a aplecat prea puțin până acum asupra acestui roman singular în vasta operă sadoveniană, definitoriu pentru întreaga sa creație. A fost cel mai adesea văzut ca un aparent roman istoric, în spatele căruia se ascunde o parabolă, un basm sau o poveste de iubire; se afirmă de asemenea că este o scriere ermetică ce folosește un limbaj de semne oculte. O abordare dintr-o asemenea perspectivă dezvăluie un roman inițiatic la toate nivelurile de lectură: de la inițierea personajelor (Kesarion Breb, Stamatin, părintele Platon), până la cea a naratorului și, în ultimă instanță, a cititorului.

Nu e întâmplător faptul că acțiunea romanului este plasată în perioada în care creștinismul se suprapune peste ordinea veche, mitică, a lumii. În viziunea sadoveniană, cele două mari ere ale omenirii sunt corespondente a două structuri de gândire, a două feluri de a înțelege lumea. Întrebările lui Decheneu – ce este creștinismul?, schimbă acesta sau nu cu ceva mersul lumii?, trebuie el văzut ca o ordine nouă care o înlătură pe cea veche sau, dimpotrivă, se integrează armonios în aceasta, fiindu-i o firească prelungire? – sunt cele care alcătuiesc structura de profunzime a romanului și îi dau o neobișnuită forță.

TRECEREA SPRE SINGURĂTĂȚILE MUNTELUI ASCUNS (fragment din roman)

„În anul acela, 136 din al cincilea ciclu, Kesarion trebuia să treacă în singurătățile muntelui ascuns, după porunca bătrânului. De când sosise din Răsărit, se înfățișase în fiecare an de câte două ori acolo sus și dăduse samă de toate câte văzuse. Asupra acelor fapte amândoi rămâneau în sfat și judecată cât se adunau, apoi iar le lăsau, dând cugetului timp să le clocească. Astfel, ca din niște ouă tainice, nășteau în pustia muntelui fantasme asupra cărora bătrânul sta cu privirile ațintite.

Egipteanul, după porecla lui cea nouă, era din neamul oamenilor balani de sub muntele Om. Șase frați ai lui se aflau stăpâni ai turmelor din acele locuri, având subt ascultarea lor ciobani și argați. Pe plaiul care se chema Casele, aveau așezări durate din bârne, unde stăteau muierile și copiii. Slujitorii, lângă staule și grajduri, trăiau în colibe după rânduiala muntenilor. Unele turme ajungeau la sfârșitul toamnei, pentru iernatic, în stufurile și grindurile Istrului. Și stăpânii și slujitorii umblau până acolo pe drumuri cunoscute, prin marginea apelor, având bună înțelegere cu varvarii de la câmpie și plătindu-le dajdie. Deci Brebii făcură adunare a neamului lor la mijlocul lunii lui septemvrie, pentru despărțirea de Egiptean. Se ducea acum într-o călătorie fără întoarcere. Nepoții și cumnatele i se închinară ca unui străin, întristându-se, iar bărbații îi sărutară amândouă mâinile, ca unuia care se suia către singurătățile lui Dumnezeu.

Sub măgura din capătul satului, era țintirimul. Kesarion se duse să îngenuncheze acolo, dând samă morților de rânduiala poruncită. În neamul Brebilor era datină ca feciorul cel mai mare să fie jertfit lui Dumnezeu. Al doilea urma în datoriile lumești. De când se ținea minte se urmase astfel și Cel veșnic îi răsplătise cu toate darurile vieții. Cei rămași creșteau întru vârtute și bogăție, pletoși și mari bătând război cu lotrii și cu urșii; cei despărțiți se subțiau și se albeau veghind și cercetând intrări la porțile necunoscutului. Cei bogați și puternici disprețuiau puțin pe acești monahi lepădați pustiurilor; uneori însă se temeau de ei și li se închinau, mai ales când aceștia cunoșteau descântece și doftorii nu atât pentru oameni, cât pentru turme.

Deci Breb se ridică de la morminte și veni către sat. Femeile îl priveau de departe cum se apropie în soarele de toamnă, cu capul gol, părând a avea la tâmple coarne de lumină. (...) Breb se întoarse la gândurile lui. În înălțime, urmau a chema paserile călătoare, vâslind către Prinkipo.

Drumul ducea spre costișă și către miezul nopții, îndelung, între prăpăstii și tăceri, sub cerul curat. La cel dintâi popas, veniră către ei ca să-i vadă de-aproape, de pe vârfuri de brăduți, paseri cu ochi schimbători și veveriți. Constantin nu se miră prea mult auzind pe stăpânul său că vorbește cu ele. În poieni joase se auzeau mugete de cerbi, unele subțiri, altele adânci și groase ca niște tunete.

– Cei cu optsprezece crengi în coarne poruncesc tinerilor să fugă din preajma ciutelor... cugetă cu glas Constantin.

– Dumnezeu se vădește în glasul nourilor și al cerbilor, încuviință Kesarion zâmbind; precum și în alte glasuri ale muntelui.

În râpă, sub bunget negru, scheunară într-adevăr lupani, apoi tăcură deodată, căci lupoaica cea bătrână clămpănise asupra lor, învățându-i că vânătorii trebuie să păstreze tăcere. În azur strigară cu mirare pajuri.

Umblară astfel de la izvor la izvor toată după-amiaza. Înspre sară se auziră în văi tulnice. Coborâră într-acolo, la un sălaş de oieri.

A doua zi sună în brădeturi vânt de miazănoapte. După ce primi închinarea stăpânilor locului, Egipteanul îşi strânse în cătărămi straiul alb şi-şi îndesă pe tâmple comanacul de pâslă. Trase pe mânici sarică şi se încinse a doua oară. Îşi trecu pe după grumaz glugă şi, după ce încălecă, îşi apăsă barba în piept. Îl înţepa în ochi suflare rece. Zarea dinaintea-i era vânătă, amestecată cu neguri. (...)

În ziua a patra, părăsiră albia apei şi se suiră prin viscolituri pe opcina muntelui. Acolo ascetul se opri, cercetând văile şi codrii. Dădu hotărâre omăturilor să curgă la râpă. Soarele se arătă şi puhoaiele porniră în salturi la vale, ca nişte harmasari de spumă. Sara, la popasul din urmă, găsiră tovarăşi. Slujitorul coborî o parte din poveri şi-şi adună caii. Se supuse cu fruntea la genunchii domnului său şi-l pofti să-i întindă mâinile ca să i le sărute. Apoi, îndrăznind a-i mărturisi că hotărârea lui din urmă este să-şi caute soţie în satele oierilor, se retrase către focul celorlalţi servi, în vale.


Munţii Bucegi. Sfinxul şi Babele

Kesarion, cu şase tovarăşi monahi, sui a doua zi către coloana de fum de la peşteră. Însoţitorii săi depuseră poverile. Ucenicii se închinară Egipteanului şi-l călăuziră sub bolta de stâncă, unde băteau lucirile depărtate ale focului. Bătrânul îl aştepta în preajma altarului. Era slăbit şi căzut în scaunul de piatră. Primi cu bucurie pe urmaşul său, pipăindu-i fruntea.

– O, fiul meu, îi zise el, a sosit timpul.

Kesarion îngenunche.

Cuvintele şi mărturisirile acestor jertfe întru spirit nu le-a putut auzi decât tăcerea peşterii. Candela bătrânului mai luci atât cât era necesar Egipteanului să-i afle prorocirea asupra neamurilor acestui pământ. Căci, precât vedea el, avea să vie asupra lor din răsărit duh de destrăbălare şi spaimă.

Decheneul cel nou ieşi din peşteră către al şaptelea ceas al zilei. Purta la gât, pe straiul alb, juvaerul vechi care împodobise cincizeci şi trei de ani pe bătrân. Monahii lui Zalmoxis, adunaţi în cursul zilei, i se plecară în genunchi, închinându-şi frunţile. El ridică asupra lor braţele, privindu-i cu ochi îngheţaţi şi ştiind că va fi cel din urmă slujitor al muntelui ascuns."

TEME DE LUCRU

- Reconstituiţi, folosindu-vă de fragmentul din roman redat mai sus, Dacia mitică.
- Realizaţi, având ca punct de plecare acelaşi citat, o compunere despre caracterul iniţiatic al prozei sadoveniene.

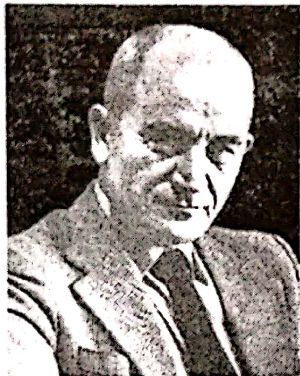
(A. C.)

BIBLIOGRAFIE: Manolescu, Nicolae – *Sadoveanu sau Utopia cărţii*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1976; Paleologu, Alexandru – *Treptele lumii sau Calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1978.

Octavian PALER

Rugați-vă să nu vă crească aripi

AUTORUL ȘI OPERA SA



S-a născut la 2 iulie 1926 în comuna Lisa, județul Brașov. Este poet, romancier, eseist. A făcut studii de filologie și drept la București. Însemnările sale de călătorie, în care se intercalează obișnuit elemente ale reflecției morale, vor constitui conținutul unor volume notabile: *Drumuri prin memorie* (două volume, 1972, 1974), *Caminante. Jurnal (și contrajurnal) mexican* (1980), *Polemici cordiale* (1983). În *Mitologii subiective* autorul grupează „eseuri de o remarcabilă acuitate a reflecției" (Eugen Simion). Amintim, de asemenea, *Viața pe un peron* (1981) și *Un om norocos* (1984).

Criticul literar Mircea Iorgulescu nota: „Confesiune și dialog: acestea sunt formele specifice de existență ale literaturii lui Octavian Paler, eseist și prozator al cărui scris impecabil cadențat are mereu solemna gravitate impersonală a unui discurs întocmit în respectul deplin al regulilor elocinței clasice, deși este încărcat de toate neliniștile sufletului modern și acuză o subiectivitate violentă și pătimașă, recunoscută de altfel".

PREZENTAREA TEXTULUI

Eseul *Rugați-vă să nu vă crească aripi* face parte din *Polemici cordiale*, 1983, cartea cea mai pregnantă a lui Octavian Paler. Volumul, apreciază același Mircea Iorgulescu, „este, înainte de orice, cartea unui scriitor pentru care cultura și problemele ei reprezintă o realitate trăită și vitală, nu o convenție exterioară vieții sufletești. Implicarea este trăsătura izbitoare a acestor, să le spun așa, *eseuri* de o mobilitate formală ce merge de la discursurile imaginare ale unor personaje fictive până la paradoxul abrupt și lapidar, deși mai potrivit ar fi să considerăm că este vorba de un veritabil *jurnal intelectual*. Ne determină să facem această precizare caracterul însuși al cărții lui Octavian Paler: de *mărturie*, *confesiune* și totodată *pledoarie*: un triplu registru exprimând puternica personalitate a autorului, ce și-a făcut din trăirea ideilor o formă de viață și de atitudine".

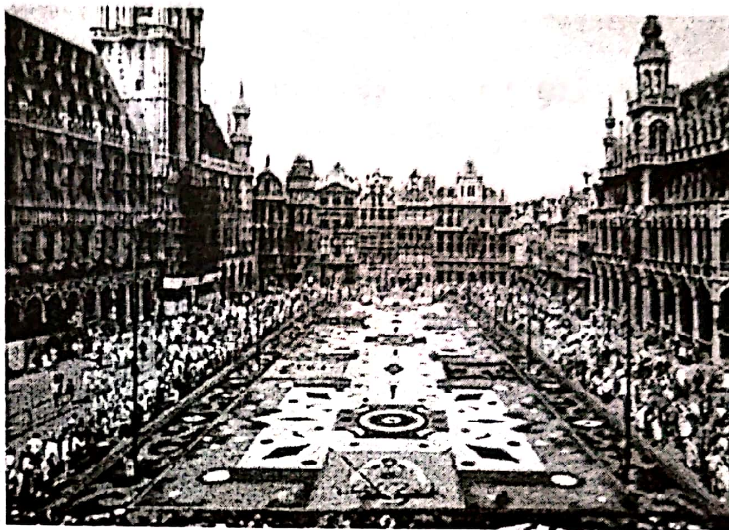
În tonul general al cărții, eseul care ne interesează aici discută relația dintre morală și libertate, dintre morală și necesitate, dintre cultură și existență. În paginile lui transpare îndârjirea de moralist incurabil a autorului. Ideea eseului este aceea de a face din experiența unei călătorii un act de conștiință. Sunt căutate situațiile-limită și sunt aduse în sprijinul observațiilor cuvinte celebre.

Două dimensiuni se desprind în construcția eseului. Prima evidențiază un fapt de viață: într-o zi de mai, scriitorul vizitează Grand-Place-ul din Bruxelles, Catedrala Sacré-Coeur. Notațiile lapidare – mulțimea pestriță a celor ce se plimbă, grupul de adolescenți de pe trotuar, femeia ce își plimbă cățelul, contemplarea tabloului lui Bruegel, „Prăbușirea lui Icar" – demonstrează că pe eseist îl interesează prea puțin evenimentele în sine și mult mai mult semnificațiile acestora. A doua dimensiune este faptul de cultură. Și astfel, eseistul pune gândul tăios, profund, meditativ în formule memorabile de genul: „*Totul se plătește azi. Inclusiv iluziile*". Sau: „*Compromisurile sfârșesc aproape totdeauna în complicitate*".

Observaţiile lui Octavian Paler sunt prezente în tot eseul şi au meritul de a-l conduce pe citit în câmpul marilor idei.

ÎNTR-O PIAŢĂ DIN BRUXELLES (fragmente din text)

„Din Declaraţia drepturilor omului, glumea Baudelaire, lipsesc dreptul de a contrazice şi dreptul de a pleca. Unde să ne ducem plecând de aici, din Grand-Place? Să-l vedem pe Manneken Pis? La Sacré-Coeur? Sau la Waterloo? Acum trece o trăsură. Vizitiul n-are nici o ţintă. Aşteaptă un client care să-i indice o adresă, un ţel. Dar noi ce aşteptăm? Care e clientul nostru? A, da, noi îl aşteptăm pe Godot. Godot e clientul nostru. Va veni şi ne va şopti o adresă. Ne va da un ţel. (...)



Belgia. Bruxelles. Piaţa Mare

Sub soarele care arde, un poliţist cu braţele încrucişate priveşte, de pe trotuar, piaţa. O clipă mi-l închipui în locul lui pe ducele de Alba privind decapitarea lui Egmond şi nemulţumit de ceva. Înţeleg. În cea mai adâncă înfrângere a omului există ceva care nu depinde de cel care l-a înfrânt. Consimţământul victimei. Şi câtă vreme acest consimţământ lipseşte, învingătorul cel mai vanitos se simte limitat şi frustrat; destinul cel mai implacabil încetează de a fi atotputernic; un „da" suspinat care nu vine lasă opera lui imperfectă.

Ei bine, orice s-ar întâmpla, ne rămâne măcar asta: să nu ne dăm consimţământul. (...)

Secolul nostru ne apără tot mai mult de obligaţia de a gândi. (...) Nu mai e nevoie să gândeşti. E destul să alegi ceva care să ţi se pară convenabil. Am văzut în magazin inclusiv un raion cu definiţii ale dragostei pentru uzul celor comozi sau lipsiţi de imaginaţie.

Dragostea este:

– un buchet de flori de câmp;

– a aştepta cu aspiratorul până se termină meciul;

– a fi buiota lui când el nu se simte bine;

– o lumină care arde în tine şi care nu trebuie să se stingă niciodată.

Asta îmi aduce aminte de inscripţiile de un umor dubios de pe suvenirurile din San Marino:

«Eva făcută din coasta lui Adam
a început să i le mănânce pe celelalte» (...)

Iubirea e un turnir. (...)

Între larve şi metafizică ar trebui totuşi să alegem un drum. (...) N-avem ce face, trăim înlăuntrul istoriei şi trebuie s-o facem mai bună sau să pierim odată cu ea. Nu există ucigaşi în metafizică."

TEME DE LUCRU

- Citiţi fragmentul de mai sus punând în evidenţă modalitatea de construcţie a eseului, precum şi valoarea observaţiilor eseistului.
- Alcătuiţi un eseu pornind de la constatarea eseistului: „*Secolul nu se mai grăbeşte. Secolul este numai indiferent. Je m'en fiche. Ce-mi pasă? spune acest secol*" .

(M. I.)

BIBLIOGRAFIE: Iorgulescu, Mircea – *Prezent*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1985; Simion, Eugen – *Scriitori români de azi*, vol. 3, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1984.

Ana BLANDIANA

Imaginaţi-vă

AUTOAREA ŞI OPERA SA



Poeta s-a născut la 25 martie 1942, în Timişoara. Este fiica preotului Gheorghe Coman şi a Otiliei Diacu, originară din comuna Blandiana, judeţul Alba. A urmat liceul la Oradea şi Facultatea de Filologie a Universităţii din Cluj-Napoca. Un timp este redactor la „Viaţa studenţească" şi „Amfiteatru", apoi bibliotecară la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" din Bucureşti (1975 – 1977), redactor la Uniunea Scriitorilor (1977 – 1979). În 1973 – 1974 beneficiază de o bursă de studii în cadrul Programului Scriitoricesc Internaţional al Universităţii din Iowa City. După o perioadă de restricţie de publicare, revine în publicistică în 1964, deţinând rubrici permanente în „Contemporanul" şi după aceea în „România literară". A debutat editorial cu placheta *Persoana întâia plural* (1964), urmată de *Călcâiul vulnerabil* (1966), *A treia taină* (1969), *Octombrie, noiembrie, decembrie* (1972), *Somnul din somn* (1977), *Ochiul de greier* (1981), *Ora de nisip* (1983), *Stea de pradă* (1985), volumul antologic *Poezii* (1989). În *Cele patru anotimpuri* abordează cu îndrăzneală proza fantastică. Tabletele, eseurile, notele de călătorie sunt adunate în volume precum *Calitatea de martor* (1970), *Eu scriu, tu scrii, el, ea scrie* (1976), *Cea mai frumoasă dintre lumile posibile* (1978), *Coridoare de oglinzi* (1984), *Autoportret cu palimpsest* (1986). Se cer menţionate de asemenea versurile dedicate copiilor, *Întâmplări din grădina mea* (1980), *Întâmplări de pe strada mea* (1988). A publicat, în colaborare cu Romulus Rusan, interviuri cu personalităţi ale culturii noastre. Opera sa a fost adeseori încununată cu distincţii româneşti şi străine, dintre care menţionăm Premiul internaţional „Herder" (1982).

Personalitatea Anei Blandiana se manifestă în mai multe direcţii ale literaturii române: poezie, eseistică, proză fantastică, literatură pentru copii, însemnări de călătorie.

PREZENTAREA TEXTULUI

În *Cea mai frumoasă dintre lumile posibile* (1978) descoperim talentul de prozatoare al Anei Blandiana. Opera, alcătuită din scurte însemnări de călătorie, reține atenția nu numai prin pitorescul ei, prin prezentarea diversității și grandorii peisajului, ci și prin limbajul liric, apropiat de sensibilitatea romantică.

Ne vom referi în continuare la unul dintre „reportajele“ de suflet cuprinse în această culegere: *Imaginați-vă*. Autoarea se adresează în mod direct locuitorilor de la orașe, lipsiți de bucuria participării la freamătul naturii sau la „germinația universală“, și îi invită într-o călătorie făcută cu ajutorul fanteziei într-o lume lipsită de orice artificiu: *„Imaginați-vă, voi ce aflați, ca și mine, de venirea primăverii din parcuri, voi ce participați la dezlănțuirea naturii prin dezlănțuite astenii și la germinația universală prin semănarea ghivecelor de pe balcoane, imaginați-vă un deal cu pantă lină, aproape programatică, un deal, al spațiului mioritic și al tradiției nostalgice, acoperit de șiruri lungi de cireși copleșiți de floare*“.



Peștera Altamira. Bizon sărind

Blandiana se integrează vieții naturii și găsește o serie de similitudini între ritmurile eterne ale acesteia și sufletul nemuritor al omului: *„Imaginați-vă, deci, un deal cu cireși înfloriți, meditați asupra efortului pe care acest act interior îl presupune și înțelegeți că nu este joc cel pe care vi-l cer, ci un test tremurător și încrâncenat să verifice însuși sufletul nostru nemuritor*“.

Se stabilește o legătură între aceste două „lumi“ prin intermediul imaginației și al meditației asupra misterului. Ne aflăm în fața unei reflexivități de tip blagian: pentru revelarea misterului este necesară o participare totală a spiritului. Asemenea lui Blaga, Blandiana aspiră la puritatea elementelor, punct în care se suprapun sufletul nemuritor al omului și natura. Însă castitatea nu exclude posibilitatea păcatului: *„Imaginându-și-le, sufletul nostru va pătrunde nu numai misterul salvator al purității, ci și căderea, asumată cu înțelepciune, în păcat*“. De altfel, învățătura creștină arată că Dumnezeu l-a creat pe om bun, însă din cauza ispitei a căzut în păcat. Totuși, în sufletul fiecărui om există ceva din puritatea lui primară și aceasta îl face sensibil *„la mirosuri neștiute și fericiri tactile neîncercate decât de străbuni*“.

Ecourilor din Blaga li se „grefează“ o nouă sensibilitate: „un aliaj de candoare copilărească și luciditate matură a conștiinței“ (Ion Pop, în *Dicționarul Scriitorilor Români*). Asistăm la o concentrare a expresiei, semn al unei experiențe sufletești foarte bogate.

Fără îndoială, valoarea artistică a însemnărilor de călătorie nu se ridică, în general, la cote ale literaturii de ficțiune, dar „reportajele“ Anei Blandiana din „cea mai frumoasă dintre lumile posibile“ sunt adevărate bijuterii de sensibilitate și stil.

IMAGINAȚI-VĂ (text integral)

„Imaginați-vă, voi ce aflați, ca și mine, de venirea primăverii din parcuri, voi ce participați la dezlănțuirea naturii prin dezlănțuite astenii și la germinația universală prin semănarea ghivecelor de pe balcoane, imaginați-vă un deal cu panta lină, aproape programatică, un deal, al spațiului mioritic și al tradiției nostalgice, acoperit de șiruri lungi de cireși copleșiți de floare. Spun «imaginați-vă» și îmi dau seama că a imagina nu înseamnă decât a asambla diferit fragmente de realitate cunoscute, și nu știu în ce măsură memoria mai este în stare să ofere elementele necesare acestei fantastice acțiuni: un deal, un pom, un ram înflorit. Poate că atavice amintiri ar putea să ne ajute urcând înspre noi, dacă nu imagini, cel puțin mirosuri neștiute și fericiri tactile neîncercate decât de străbuni. Poate că un cadru neuitat dintr-un film sau o pânză celebră rămasă în minte ne vor ajuta, de asemenea. Nu vă mirați și nu vă simțiți jigniți de recomandările mele: a trecut destul de mult timp de când ne sunt mai aproape oglindirile vieții decât timpul ei, de când știm mai bine obiceiurile pinguinilor de pe micul ecran decât ale rândunelelor de sub streașină și străzile New York-ului din serialul de sâmbătă seara decât propriile noastre periferii. Imaginați-vă, deci, un deal cu cireși înfloriți, meditați asupra efortului pe care acest act interior îl presupune și înțelegeți că nu este un joc cel pe care vi-l cer, ci un test tremurător și încrâncenat să verifice însuși sufletul nostru nemuritor.

Așezați pe rânduri egal depărtate între ele, formând alei peste care, împletindu-se, ramurile arcuiesc bolți și închipuie galerii, cireșii au trunchiurile răsucite și line, asemenea trunchiurilor femeilor, iar crengile înălțate patetic spre cer, într-un gest aproape teatral, de adorație mai mult decât de implorare. Un aer nespus de cast plutește printre ei, dar este o castitate fără nimic steril în liniile ei albe, din care rodirea nu este exclusă, ci numai amânată ușor, într-un suspens grațios și plin de senzualitate. Aroma însăși, diafană, dar puternică, se răspândește în efluvii persuasive capabile să dea fiori și amețeală, fără a-și pierde din inocență și suavitate. Un echilibru precar – din care le izvorăște și farmecul și taina – între forță și fragilitate stăpânește aceste coroane rotate împărătește, cărora cea mai slabă adiere le smulge ninsori învinse de petale. Pentru că nu e o figură de stil: vântul, oricât de nevolnic, declanșează zăpezi și depune troiene de flori grăbite să se scuture de albul ireproșabil înspre minunea nevinovată a rodirii. Imaginându-și-le, sufletul nostru va pătrunde nu numai misterul salvator al purității, ci și căderea, asumată cu înțelepciune, în păcat.“

TEME DE LUCRU

- Având ca model textul Anei Blandiana, realizați un eseu pe tema călătoriei.
- Argumentați într-o compunere că textul *Imaginați-vă* de Ana Blandiana este un eseu de călătorie. ***(L. S.)***

BIBLIOGRAFIE: Zaciu, Mircea, Papahagi, Marian, Sasu, Aurel – *Dicționarul Scriitorilor Români, A – C*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1995.

Miguel de CERVANTES SAAVEDRA

Don Quijote

AUTORUL ŞI OPERA SA



Cervantes s-a născut la Alcala de Henares, un orăşel în apropiere de Madrid. Nu se cunoaşte data naşterii, în schimb se cunoaşte data botezului său, la 9 octombrie 1547. Miguel face studii umaniste la Sevilla şi Salamanca, datorită peregrinărilor tatălui său. În 1569, când vine în Spania ca legat papal, cardinalul Giulio Acquaviva (trimis pentru a-i prezenta lui Filip al II-lea condoleanţele Papei cu prilejul pierderii infantelui Don Carlos) îl ia pe Miguel ca valet. Astfel ajunge să cunoască Italia, care îl farmecă. În 1570, când sultanul Selim invadează Ciprul, Miguel se înrolează în unităţile spaniole. Este rănit la Lepanto, la mâna stângă, şi rămâne invalid pentru tot restul vieţii.

În 1583 se căsătoreşte cu Doña Catalina de Palacios y Vosmediano, fiica unui proprietar sărac din apropierea Madridului. Scrie un roman pastoral, *Galateea*, şi mai târziu, o tragedie, *Numantia*. Prima parte din romanul *Don Quijote* apare în 1605. În 1609 scrie *Nuvele exemplare*. Partea a doua a romanului *Don Quijote* întârzie să apară. Dezamăgit de o încercare de a continua cartea realizată de un oarecare scriitor al vremii, care semnase cu pseudonimul Avellaneda, Cervantes hotărăşte să-şi termine opera. În 1615 apare partea a doua a romanului. Mai începe lucrul la un roman, *Persilles şi Sigismunda*, dar nu reuşeşte să-l termine întrucât moartea îl răpune pe neaşteptate. Nu se ştie cu siguranţă dacă a fost îngropat la Mănăstirea Trinitarienilor Desculţi, întrucât nu există nici o inscripţie sau piatră funerară care să ateste acest fapt.

PREZENTAREA TEXTULUI

GENEZA OPEREI. *Don Quijote* este opera de căpătâi a lui Cervantes. În 1604, pe când se afla la Valladolid, începe să lucreze la roman. Prima parte a acestuia apare în 1605 şi constituie un eveniment literar, cunoscând un puternic succes. Continuarea romanului apare abia mai târziu, în 1615.

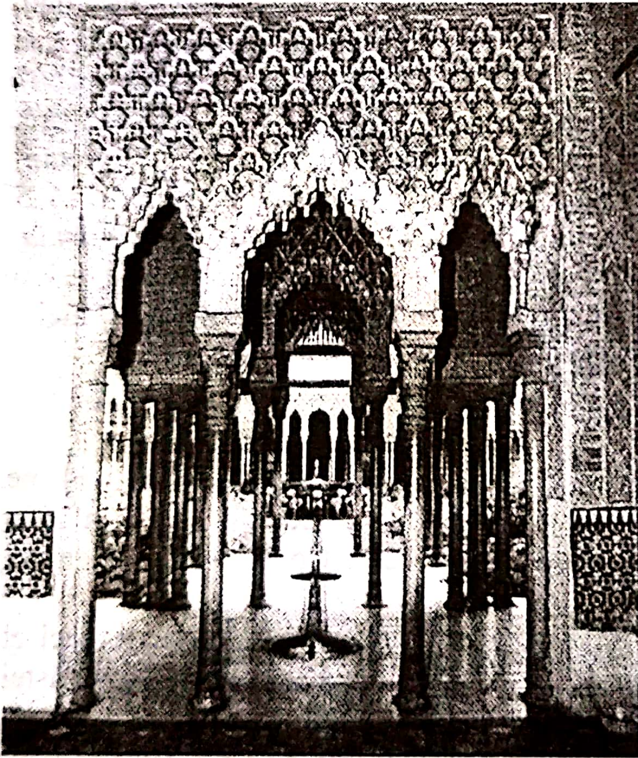
Principala sursă a romanului a fost propria experienţă de viaţă a autorului, căci el însuşi, din cauza destinului de multe ori nu prea generos, putea fi numit „cavaler al tristei figuri".

UN HIDALGO SĂRAC DIN LA MANCHA. Don Quijote este un hidalgo sărac din La Mancha, om cu mintea rătăcită din pricina lecturilor insistente profilate pe un singur tip de cărţi, romanele cavalereşti, între care *Amadis de Gaula* ocupa un loc de cinste. Astfel, sub influenţa acestui gen de lecturi, Don Quijote porneşte la drum ca un adevărat cavaler, încălecând pe Rosinanta, o mârţoagă, alegându-şi nişte arme din carton şi consacrându-şi faptele alesei inimii sale, Dulcineea din Toboso, de fapt o simplă ţărancă nu prea frumoasă. În drumul său se opreşte mai întâi la un han unde îl ia pe hangiu drept castelan. Întâlnind un ţăran ce-şi bătea servitorul legat de un copac, îl obligă pe acesta să-l dezlege şi să-i plătească simbria. Întâlneşte apoi nişte negustori cărora le cere să o proclame pe Dulcineea drept cea mai frumoasă doamnă din lume. Este însă grav bătut şi astfel trebuie să se

întoarcă acasă, îmbolnăvindu-se. Prietenii lui ştiu că responsabile pentru demenţa lui sunt cărţile de aventuri, pe care se hotărăsc să le ardă, cruţând doar două: *Diana* de Montemayor şi *Amadis*.

După însănătoşire, eroul hotărăşte să plece din nou, de această dată luându-şi un însoţitor, Sancho Panza, pe care îl convinge să-i fie scutier. Ia nişte mori de vânt drept uriaşi, cu care vrea să se bată, iar în trăsura pe care o însoţesc nişte călugări benedictini îşi închipuie că se află o prinţesă răpită. Pornind la atac împotriva convoiului, este din nou lovit.

Unor păstori care îl adăpostesc le ţine discursuri despre vârsta de aur a omenirii, când „*mişcările iubitoare ale sufletului se arătau cu naivitate, fără ca cineva să caute a le pune într-o lumină mai bună, prin ocolul meşteşugit al cuvintelor. Nu exista înşelăciune, minciună şi răutate care să se amestece cu inima deschisă şi cu buna credinţă*". De la păstori află Don Quijote de povestea lui Grisostomo, care îşi dăduse viaţa pentru a obţine iubirea frumoasei păstoriţe Marcela. După ce pleacă de la păstori, cei doi sunt atacaţi de păzitorii unor iepe, din pricina Rosinantei, care fusese atrasă de nechezatul acestora. O turmă de oi capătă în ochii celor doi aspectul unei armate duşmane, şi o atacă. Ciobanii îi bat din nou. Eliberează un convoi de condamnaţi în lanţuri, convins că a reparat o nedreptate. Puşcăriaşii, în schimb, îi atacă cu pietre, iar unul îi fură măgarul lui Sancho. Întâlnind pe bărbierul unui sat, îi iau lighenaşul, pe care îl cred coiful unui vrednic cavaler, coif pe care Don Quijote hotărăşte să-l poarte ca pe un trofeu de cinste. În Sierra Morena îl află pe nefericitul Cardenio, nebun din pricina unei iubiri neîmpărtăşite. Pe malul unei ape o descoperă pe Dorotheea, iubita lui Fernando. Dorotheea îi povesteşte lui Don Quijote de Lucinda, iubita răpită a lui Cardenio. Ajunşi la un han, Don Quijote şi Sancho Panza iau butoaiele de vin drept uriaşi şi le spintecă, spre marea supărare a hangiului. La han apar călători mascaţi. Sunt Don Fernando şi Lucinda, pe care Don Quijote o redă lui Cardenio, iar Fernando o regăseşte pe Dorotheea. După alte întâmplări, Don Quijote este dus acasă, în La Mancha, într-o colivie. Ajunge într-o duminică după-amiaza, mai mult mort decât viu.



Spania. Granada. Alhambra

SFÂRŞITUL AVENTURILOR. După o lună, el încă nu este vindecat de nebunie şi încearcă să-l convingă pe Sancho să pornească din nou la drum. Pornesc spre El Dorado. Palatul Dulcineei nu se vede nicăieri şi când, spre a-l consola, Sancho îi arată cavalerului o ţărancă oarecare, acesta consideră că ceva necurat se întâmplase şi că sub chipul hâd al aceleia se află gingaşa doamnă a sufletului său. După un duel cu bacalaureatul Sanson Carrosco, un compatriot (deghizat în cavaler), învingătorul Quijote atacă un transport de lei

care, obosiţi, nu reacţionează. Don Quijote, „*cavalerul tristei figuri*", se va autointitula de acum înainte „*cavalerul leilor*".

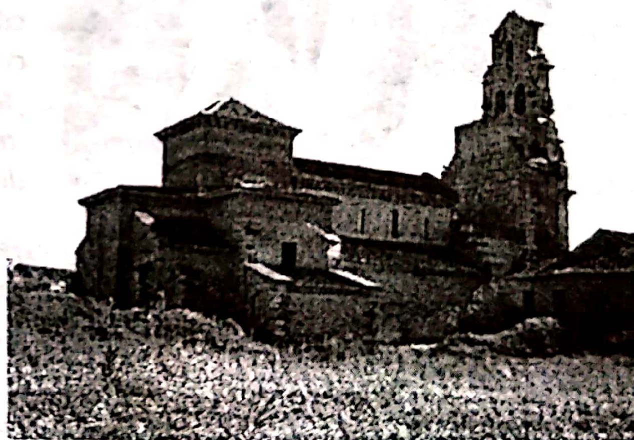
Quijote îi făgăduise de mai multă vreme lui Sancho guvernământul unei insule, ca răsplată pentru osteneala şi loialitatea lui. Ajunşi la castelul unui duce, acesta îl determină pe Quijote să-şi ţină promisiunea şi-l numeşte pe Sancho drept guvernator al insulei Barrataria. Sancho se dovedeşte însă incapabil şi renunţă la înalta însărcinare ce-i fusese oferită.

După o mulţime de alte peripeţii, Quijote se întoarce în casa sa şi cade într-un somn greu. Când se trezeşte este vindecat de nebunie, înţelege tot ceea ce făcuse înainte şi simte că i se apropie sfârşitul. Sancho Panza îl plânge pentru că îi plăcuse jocul nebunesc al stăpânului său, deşi de multe ori el fusese cel care încercase să-i arate absurditatea şi inutilitatea tuturor actelor sale, în care, de altfel, se va complăcea însuşi. Don Quijote moare cu mintea vindecată complet, ca prin minune.

PRIMUL ROMAN EUROPEAN MODERN. Într-un studiu închinat Cavalerului de la Mancha din *Cartea întâlnirilor admirabile*, Anton Dumitriu remarca faptul că romanul *Don Quijote* al lui Cervantes urmăreşte cu exactitate scenariul iniţiatic de sursă medievală, mulţumită căruia don Quijote trece prin diverse experienţe căutând să ajungă la „starea reprezentată de vârsta de aur" a omenirii.

Este don Quijote victima unei false percepţii a realităţii, sau nu? El nu vede, sau nu vrea să vadă realitatea?

Romanele cavalereşti şi pastorale, filozofia neoplatoniciană sunt când atacate, când – paradoxal – folosite ca termeni de comparaţie şi elemente de construcţie fundamentale. Astfel, prin romanul *Don Quijote* apare unul dintre primele romane moderne. Personajul don Quijote vorbeşte şi gândeşte într-o permanentă intertextualitate, după cum remarca şi Mirela Roznoveanu în *Civilizaţia romanului*: „Logosul lui don Quijote este preponderent logosul cărţilor. (...) Excepţionalul tur de forţă al naratorului pare a fi acela de a relata, în diverse registre de stil, trecerile bruşte de la stilul înalt la cel cotidian (don Quijote înjură cot la cot cu Sancho, iar acesta va începe să vorbească spre final cu «glasul» lui don Quijote), de la gravitate la parodie".


Spania. Biserica San Cebrian de Mazote

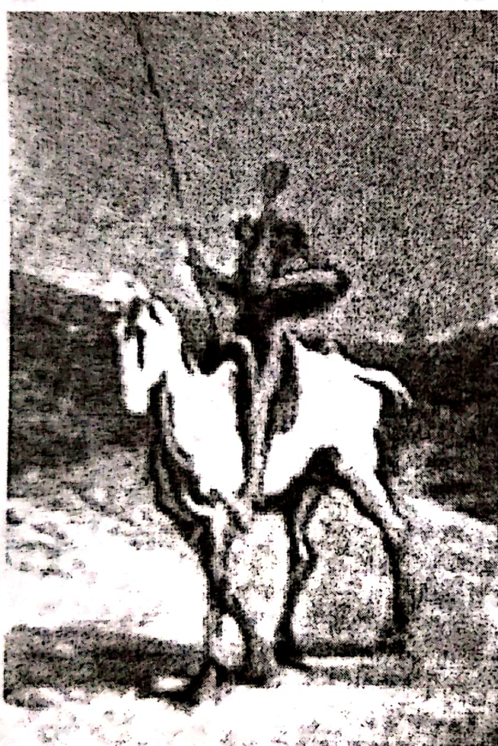
Tocmai pentru că acest roman apare în momentul perimării unui model (al realităţii şi al romanului deopotrivă) şi al afirmării altuia, eroul lui Cervantes este unul cu o personalitate duală, fisurată, un erou tragic ce luptă „nebuneşte" să păstreze încă în fiinţă vechea lume. În cele din urmă, planul realităţii şi cel al ficţiunii se află pe acelaşi nivel şi se întrepătrund: realitatea se literaturizează, iar lumea reală îşi pierde din calităţile ei imediate, eroul – de tip modern, de altfel – suferind o atracţie irezistibilă, victimizantă, spre un model. „*Este oare un timp rău folosit acela petrecut pe drumurile acestei lumi, în dispreţul desfătărilor ei şi în singura căutare a asprimilor prin care cei buni urcă până la culmea cea mai înaltă a nemuririi?... În ce mă priveşte, călăuzit de steaua mea voi merge şi de aici înainte pe drumul strâmt al cavaleriei rătăcitoare,*

ale cărei săvârşiri mă fac să dispreţuiesc bunurile acestei lumi, nu însă şi onoarea. (...) Sunt îndrăgostit, dar în limitele cuvenite cavalerilor rătăcitori. (...) Intenţiile mele au de-a pururi ţintă scopurile cele bune."

LUPTA CU MORILE DE VÂNT (fragment din roman)

„*Vorbind ei aşa, zăriră deodată vreo treizeci – patruzeci de mori de vânt, care se aflau pe toată câmpia aceea; şi astfel, cum le văzu don Quijote, grăi către scutierul său:*

– Norocul ne călăuzeşte paşii mai bine decât ne-am putea-o noi dori, căci ai în faţă, prietene Sancho Panza, o privelişte care ne descoperă treizeci şi mai bine de uriaşi, nemăsurat de mari, cu care am de gând să mă lupt şi să le fac la toţi de petrecanie, şi ce-om lua de la ei drept pradă să ne fie cheag îmbogăţirii; că-i bătălie dreaptă, şi înseamnă să-l slujeşti pe Dumnezeu dacă stingi sămânţa lor afurisită de pe faţa pământului.



Daumier. Don Quijote

– Ce uriaşi? zise Sancho Panza.

– Aceştia pe care-i vezi, răspunse stăpânul său, aceştia cu braţe cât toate zilele, că sunt unii la care măsoară cât două leghe.

– Ia seama, luminăţia ta, i-o întoarse Sancho Panza, că ăştia care se văd aicea nu-s uriaşi, ci mori de vânt, iar ce iei dumneata drept braţe sunt aripile, care, învârtite de vânt, mişcă pietrele morii.

– Se vede cât colo, răspunse don Quijote, că nu prea eşti citit când e vorba de aventuri cavalereşti; sunt uriaşi şi dacă ţi-e frică de ei, şterge-o de aici şi pune-te pe rugăciuni, cât timp m-oi încleşta eu cu ei în luptă crâncenă şi de fel dreaptă.

Şi spunând asta, dete pinteni lui Rocinante, fără să mai ia în seamă ce-i tot îndruga scutierul său, Sancho, care-i dădea înainte cu strigătele, înştiinţându-l că, fără urmă de îndoială, erau mori de vânt, şi nu uriaşi cei pe care voia să-i atace. Dară el era atât de încredinţat că uriaşi erau încât nici n-auzea strigătele scutierului său Sancho, nici n-apucă să vadă, cu toate că ajunsese la o palmă de ele, ceea ce de fapt erau, ba încă le mai şi probozea cât îl ţinea gura:

– Nu daţi bir cu fugiţii, mişeilor şi lepădăturilor, că nu-i decât un singur cavaler cel ce vrea să dea piept cu voi!

Stârnindu-se tocmai atunci un pic de vânt şi începând aripile uriaşe să se mişte, don Quijote spuse, cum văzu una ca asta:

– Chiar dacă aţi vântura voi mai multe braţe decât uriaşul Briareu, mie tot aveţi să mi-o plătiţi!

Cu aceste vorbe şi încredinţându-se cu trup şi suflet stăpânei sale Dulcineea, pe care o rugă să-l ajute în atare primejdie, se acoperi cât putu mai bine cu pavăza şi, legănându-şi lancea în cumpănire, se năpusti în galop, cât îl ţineau picioarele pe

Rocinante, să dea piept cu cea dintâi moară care-i stătea în cale. Şi arzându-i una cu lancea în aripă, vântul o roti cu atâta furie încât făcu din lance o scurtătură ce trase după ea şi calul şi călăreţul, care fu azvârlit de-a berbeleacul, ca vai de capul lui, pe câmp. Dete Sancho Panza fuga să-l ajute, cât îl ţineau pe măgar picioarele, şi când ajunse la dânsul, îl află lat, fără să se mai poată mişca, aşa de cumplit buşise cu el de pământ Rocinante.

– Vai de păcatele mele! se văită Sancho. Nu ţi-am spus eu luminăţiei tale să bagi de seamă la ce faci, că nu erau decât nişte biete mori de vânt, şi că numai cui îi umblă morile de vânt în cap poate să nu-şi dea seama de asta?

– Taci, prietene Sancho, răspunse don Quijote, căci treburile războinice sunt mai supuse decât oricare altele necontenitelor schimbări. Cu atât mai mult cu cât eu cred, şi ăsta e adevărul, că magul acela, Frestón, cel care mi-a furat încăperea cu cărţile, i-a preschimbat pe uriaşii aceştia în mori de vânt, ca să mă lipsească de gloria răpunerii lor, atâta vrăjmăşie îmi poartă! Dar până în cele din urmă n-au să aibă cine ştie ce putere vrăjitoriile lui afurisite împotriva spadei mele viteze."

TEME DE LUCRU

- Evenimentul consemnat mai sus este antologic, iar în jurul lui s-a ridicat un impresionant eşafodaj de interpretări, cu puncte de plecare şi concluzii foarte variate. Încercaţi interpretarea textului „original", propunându-vă trei viziuni aproximativ diferite: a instanţei naratoriale, a lui Sancho Panza, nobilul scutier, şi a iscusitului hidalgo don Quijote.
- Lupta cu morile de vânt a devenit metaforă-simbol. Căutaţi să-i determinaţi câteva variabile.
- Vă propunem o interpretare a personajului-efigie, celebrul hidalgo-aventurier, pornind de la ultima strofă a poeziei *Don Quijote către Sancho* a lui Lucian Valea: „Tot vor pricepe oamenii-ntr-o zi, / Cât de puţin din marea mea strădanie, / Că-n viaţa fiecăruia e-o Spanie / Şi-o luptă pentru a o cuceri".

(M. C. P.)

BIBLIOGRAFIE: Cervantes Saavedra, Miguel de – *Don Quijote*, în româneşte de Ion Frunzetti (partea I şi versurile) şi Edgar Papu (partea a II-a), prefaţă de G. Călinescu, E.L.U., Bucureşti, 1965; Călinescu, G. – *Scriitori străini*, E.L.U., Bucureşti, 1967.

Herman MELVILLE

Moby Dick

AUTORUL ŞI OPERA SA

S-a născut la 1 august 1819, în New York. Este al treilea din cei opt copii ai lui Allan Melville şi ai Mariei Gansevoort.

De timpuriu simte o atracţie deosebită pentru viaţa de marinar. La 5 iunie 1839 se îmbarcă la bordul vasului „St. Lawrence", care porneşte spre Liverpool. Se va întoarce acasă cu o experienţă de viaţă pe care o va descrie în povestirea *Redburn*. La 3 ianuarie

1841 se îmbarcă, în portul New Bedford, pe baleniera „Acushnet", cu destinația Mările Sudului, unde vasul vânează cașaloți la vest de Valparaiso. Împreună cu un alt marinar, va dezerta pe o insulă din arhipelagul Marchizelor, unde petrece câteva săptămâni printre băștinașii din valea Taipi. Începe o viață aventuroasă, cu succesive îmbarcări și debarcări, de pe diverse balenieri, în ținuturi exotice (insula Tahiti, insula Mani din Hawaii etc.). Se întoarce acasă, la Lansingburgh, în 1844, după aproape patru ani de călătorii pe mările lumii. Rodul acestei lungi călătorii va fi cartea intitulată *Taipi. O privire asupra vieții polineziene*, elogiată pe ambele țărmuri ale Atlanticului. Printre recenzenții ei se numără N. Hawthorne și W. Whitman.



Încurajat de succesul primei cărți, va scrie *Omoo*, care apare întâi la Londra (1847), apoi la New York. Va urma o alta, intitulată *Mardi* (1848). La începutul anului 1850 se apucă să lucreze la *Moby Dick*, pe care o termină în vara anului 1851. Cartea, modificată substanțial sub influența prietenului său, scriitorul Hawthorne, va apărea la Londra sub titlul *The Whale (Balena)*, apoi la New York, în luna noiembrie a aceluiași an, sub titlul *Moby Dick*. În 1888 face o ultimă călătorie pe mare, spre insulele Bermude. În noiembrie al aceluiași an, începe să scrie ultima povestire, *Billy Budd*. Se stinge în noaptea de 27 spre 28 septembrie 1891, în urma unui atac de cord.

PREZENTAREA TEXTULUI

COMPLEXITATEA ROMANULUI. Capodopera scrisului lui Herman Melville este *Moby Dick*. Autorul însuși s-a arătat copleșit de grandoarea temei abordate: „Auzim adesea despre unii scriitori care cresc și capătă aripi datorită subiectelor alese de ei, chiar dacă acestea pot să pară banale. Ce să mai zic eu, care scriu despre Leviatan?!... Dați-mi o pană de condor! Dați-mi drept călimară craterul Vezuviului!" (cap. CIII). Ce este, în fond, *Moby Dick*? Iată răspunsurile unor critici din ultima jumătate de veac: „epopeea cugetului neliniștit al Americii" (Carl Van Doren), „o alegorie menită să arate cum se dobândește înțelepciunea prin suferință" (Raymond Weaver), „povestea luptei lui Melville cu arta și cu viața" (Lincoln Colcord), „una din cele dintâi mari mitologii create în lumea modernă, din însăși materia acestei lumi, din știința, din explorările, din îndrăznețele-i expediții terestre" (Lewis Munford), „un poem al vieții barbare" (D.H. Lawrence), „o declarație personală de independență, nu numai față de tirania dogmei creștine, dar și față de tirania suverană a *Atotputernicului*" (Lawrence Thompson).

Este limpede că romanul lui Melville se pretează la cele mai diverse interpretări, datorită bogăției de idei conținute, și multitudinii nivelurilor acestei scrieri.

POVESTEA CĂPITANULUI AHAB. Nivelul cel mai evident este, firește, cel al narațiunii propriu-zise. La acest nivel, Moby Dick ni se înfățișează ca o povestire de vânătoare de balene, ce poate fi rezumată în puține cuvinte: căpitanul Ahab pornește cu baleniera „Pequod" din Nantucket spre Pacific, pentru a vâna un cașalot viclean care, în urmă cu mai mulți ani, fusese gata să-l omoare. Dintre fălcile cumplitului leviatan, Ahab a scăpat mutilat (cu un picior smuls) și marcat sufletește pentru tot restul vieții. După multe peripeții pe oceanele lumii, enigmaticul și demonicul Ahab ajunge în fața monstrului marin pe care a jurat să se răzbune. Acesta însă îl răpune pe Ahab, distrugând și corabia „Pequod" cu întregul ei echipaj, cu excepția unui singur matelot, Ismael, martorul și naratorul tuturor întâmplărilor care de care mai fascinante și pline de tot felul de tâlcuri ascunse.

Povestea în sine, seducătoare prin caracterul ei aventuros, nu este cu totul neobişnuită. Asemenea istorii erau curente în folclorul vânătorilor de balene. Deşi Melville se bizuia pe propria-i experienţă de marinar, nu a ezitat să recurgă la lecturi dintre cele mai diverse, dovedind o prodigioasă erudiţie, cu aplicabilitate la tema în discuţie.

SIMBOL ŞI ALEGORIE. Un sfert din carte îl reprezintă „partea cetologică", un studiu exhaustiv despre balene, dar şi suport pentru numeroasele dezbateri filozofice şi pentru analogiile de tot felul, cu incursiuni detectabile în diverse sfere ale culturii şi ale ştiinţelor. Cu tot caracterul heteroclit al elementelor care o compun, cartea prezintă unitate şi trebuie percepută ca un întreg organic. Organicitatea cărţii este dată şi de semnificaţia simbolică a unor întâmplări sau fapte, ceea ce ne duce spre niveluri mai adânci de interpretare: *„Şi e adevărat că în orice lucru se ascunde un tâlc, căci altminteri lucrurile n-ar avea nici un preţ, iar lumea însăşi n-ar mai fi decât o cifră goală"* (cap. XCVIII).



Animalele Nilului. Egiptul antic

Moby Dick poate fi înţeleasă şi ca o alegorie a confruntării omului cu răul din lume, întruchipat de Balena Albă: *„Răul prezent în lume de la începuturile ei... într-un cuvânt, tot Răul din lume era întruchipat, în ochii nebunului Ahab, de Moby Dick, şi devenea astfel ţintă vizibilă şi vulnerabilă a furiei sale. El îngrămădea asupra cocoaşei albe a caşalotului întreaga ură şi întreaga furie încercate de omenire de la Adam încoace"* (cap. XL).

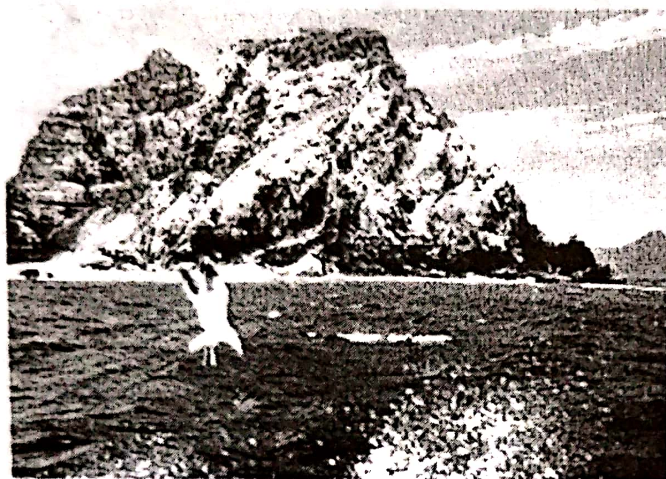
AHAB, UN RĂZVRĂTIT ŞI UN DAMNAT. Melville a creat în Ahab un „erou romantic, un răzvrătit, damnat", înrudit cu Satan din *Paradisul pierdut* al lui Milton şi cu Prometeul dezlănţuit al lui Shelley. Face din odiseea căpitanului Ahab, pornit să vâneze o fabuloasă balenă albă, simbolul luptei titanice dintre om şi natură, ridicat la semnificaţia metafizică a conflictului ireductibil dintre *bine* şi *rău*.

Autorul pune în discuţie relaţia dintre esenţă şi aparenţă. Ahab face teoria „măştilor", amintindu-ne de Luigi Pirandello din secolul trecut. Lui Starbuck – primul secund –, care încearcă să-l abată de la ţelul său nebunesc, de a răpune Balena Albă, Ahab îi replică: *„Află, omule, că toate lucrurile vizibile nu-s decât nişte măşti de mucava. Dar în fiece întâmplare – în fiece faptă vie, de netăgăduit – ceva necunoscut, însă raţional, îşi arată faţa înapoia măştii necugetătoare. Dacă omul vrea să lovească, trebuie să lovească prin mască! Cum ar putea prizonierul să evadeze altfel decât spărgând zidul? Pentru mine, balena albă este un astfel de zid, ce se înalţă drept în faţa mea... văd în ea o forţă revoltătoare, mânată de o răutate impenetrabilă. Urăsc mai ales acea răutate impenetrabilă şi, fie că balena albă e purtătoarea, sau chiar principala întruchipare a acelei forţe, îmi voi stinge ura în sângele ei"* (cap. XXXV).

Ahab nu e un simplu aventurier, însetat de răzbunare. El trăieşte o adevărată dramă a cunoaşterii. Solitar şi exasperat de „canibalismul universal", Ahab îşi trădează profundele luminescenţe de omenie, exprimate în relaţia cu negrişorul Pip, în ajunul bătăliei decisive cu Balena Albă: *„O, voi care credeţi în bunătatea zeilor şi în răutatea oamenilor, iată cum zeii atoateştiutori nici nu se sinchisesc de suferinţa omului, şi cum omul, chiar când n-are*

minte şi nu ştie ce face, e încă bogat în simţăminte alese, de iubire *şi de* recunoştinţă! *Vino, băiete! Mă simt mai mândru că-ţi strâng mâna neagră decât dac-aş strânge-o pe aceea a unui împărat!*" (cap. CXXIV).

În confesiunea făcută lui Starbuck, înaintea înfruntării Balenei Albe, căpitanul Ahab rosteşte următoarele cuvinte emoţionante: „*...Vino mai aproape de mine, Starbuck, lasă-mă să privesc în ochii unui om, e mai bine decât să priveşti cerul sau marea, e mai bine decât să-l priveşti pe Dumnezeu*" (cap. CXXXI).



Africa. Punctul cel mai sudic al Capului Bunei Speranţe

MESAJ ŞI ALUZIE MITICĂ. Dar adevăratul preţ al solidarităţii umane îl exprimă cel mai bine Ismael, care supravieţuieşte datorită sicriului lui Queequeg, canibalul cu care s-a legat frate de cruce şi care, în idolatria lui păgână, se dovedeşte mai uman şi mai generos decât mulţi creştini. Iată cuvintele lui Ismael: „*O, dragii mei semeni, de ce să ne mai duşmănim între noi, de ce să mai nutrim unii faţă de alţii vreo râcă sau vreo invidie? Hai să ne strângem cu toţii mâinile, să ne contopim unii cu alţii în laptele şi spermanţetul bunătăţii*" (cap. XCIII). În aceste cuvinte este conţinut adevăratul mesaj al cărţii, de o permanentă actualitate.

Într-o formă originală, autorul pune la contribuţie diferitele mituri: mitul biblic al lui Iona, mitul lui Iov, mitul lui Prometeu, mitul lui Ulise, mitul lui Faust. Ca surse de imagini şi simboluri, Melville a folosit şi mitologiile egipteană şi hindusă. Toate acestea contribuie la crearea unui mit nou: cel al *Balenei Albe*, întemeiat cu precădere pe *Leviatanul* din Biblie. Sub acest aspect, Melville îl prefigurează pe James Joyce, autorul romanului *Ulise*. Cu Joyce are în comun şi deosebita capacitate de invenţie verbală.

Povestitor captivant, rapsod al peisajului marin, creator al unor tipuri umane de o vitalitate debordantă, Melville a fost şi un virtuoz mânuitor al simbolismului bogat în semnificaţii şi forţă emoţională. Adevărat maestru al trecerii de la un registru afectiv la altul, a folosit o varietate largă de mijloace stilistice, adaptate naraţiunii, descrierii, reflecţiei filozofice, ca şi satirei şi pamfletului.

Moby Dick este o carte unică în literatura americană şi face parte din patrimoniul spiritual al întregii omeniri.

SFÂRŞITUL (fragment din roman)

„*La prova corăbiei, aproape toţi marinarii stăteau nemişcaţi, ţinând maşinal în mâini ciocanele, scândurile, lănciile şi harpoanele, ca în clipa când se repeziseră într-acolo, de la diferitele lor treburi; şi priveau ţintă, ca fermecaţi, spre balenă; clătinându-şi în chip ciudat capul fatidic, aceasta înainta spre corabie printr-un brâu lat de spumă, desfăşurat în faţa ei. Prin întreaga ei înfăţişare, îşi trăda firea aprigă, răzbunătoare, dorinţa de a pedepsi, răutatea veşnică. Orice-ar fi putut face omul, fortăreaţa albă a frunţii ei se abătu asupra provei de tribord a corăbiei, azvârlindu-i în aer pe marinari, cu scânduri cu tot. Unii se prăbuşiră cu faţa în jos.*

Capetele harponiştilor din arboradă se zguduiră pe gâturile lor de tauri, aidoma vârfurilor dislocate ale unor catarge. Auzeau cum prin spărtură pătrunde apa, ca un torent de munte într-o râpă.

– Corabia! Dricul! Al doilea dric! Strigă Ahab din ambarcaţiune. Dricul din lemn american!

Scufundându-se sub corabia îngreunată de apă, Balena Albă înaintă în lungul chilei, dar se răsuci brusc şi ieşi din nou la suprafaţă, departe de celălalt bord, dar la câţiva iarzi de ambarcaţiunea lui Ahab; şi rămase, un timp, liniştită.

– Îi întorc spatele soarelui. Ce faci, Tashtego? Vreau să-ţi aud ciocanul! O, voi, catarge, turlele mele de neînfrânt! Tu, chilă trainică, şi tu, cocă lovită numai de zei, tu, punte de nădejde, tu, cârmă trufaşă, şi tu, prova îndreptată spre Pol – corabie pândită de o moarte glorioasă! Ţi-e dat să pieri fără mine? Să fiu lipsit oare de ultima vanitate a celor mai de rând căpitani naufragiaţi? O, singuratică moarte la capătul unei vieţi singuratice! Acum simt că măreţia mea cea mai sublimă e în durerea cea mai adâncă. Hei, valuri semeţe ale vieţii mele, veniţi din cele mai depărtate mări şi abateţi-vă asupra acestui unic talaz al morţii mele, umflându-l! Spre tine mă rostogolesc, balenă atotnimicitoare, dar care nu mă poţi înfrânge! Mă bat cu tine până la ultima suflare! Din inima iadului te lovesc! Te scuip cu ultima suflare, în semn de ură! Scufundă toate sicriele şi toate dricurile în aceeaşi baltă – nici unul dintre ele nu poate fi al meu, aşa că fii tu cea care mă vei târî! Chiar legat de tine, şi sfâşiat în bucăţi, te voi vâna, balenă blestemată! Iată lancea mea!

Harponul se înfipse în balenă; aceasta o zbughi, iar saula harponului începu să se desfăşoare cu iuţeala fulgerului, dar se încurcă numaidecât; Ahab se apleacă să o descurce, izbuti, dar colacul zburător îl prinse de gât şi-l trase afară din ambarcaţiune, pe tăcute, aşa cum turcii îşi sugrumă victimele – înainte ca echipajul să bage de seamă ce se întâmplă. În clipa următoare, nodul în formă de ochi al capătului saulei zbură din coşul rămas gol şi, răsturnând un vâslaş, dispăru în adâncurile mării.

Oamenii uluiţi rămaseră o clipă locului, apoi se întoarseră.

– Dumnezeule, unde-i corabia? Unde-i corabia?

Printre talazurile negre şi sălbatice îi zăriră în curând silueta fantomatică şi lunguiaţă, mistuindu-se ca Fata Morgana prin ceaţă; doar vârfurile catargelor mai erau afară din apă, iar pe vergile lor, cândva înalte, se ţineau cei trei harponişti păgâni care, ţintuiţi acolo de încăpăţânarea lor, de lealitatea lor, sau poate de destin, continuau să vegheze în creştetul corăbiei ce se scufunda. Cercurile concentrice începură să înconjoare şi ambarcaţiunea singuratică, iar oamenii, vâslele, mânerele lănciilor, toate obiectele însufleţite şi neînsufleţite ce mai pluteau pe mare începură să se rotească în jurul vârtejului, care sfârşi prin a înghiţi până şi cele mai mărunte lucruri de pe «Pequod».

Înainte ca ultimele valuri să acopere capul indianului din vârful arborelui-mare, în clipa când încă se mai vedea o bucăţică din vergă, precum şi lunga flamură fâlfâitoare, ce se desfăşura calmă, parcă în bătaie de joc, deasupra talazurilor nimicitoare – în clipa aceea, un braţ roşu şi un ciocan ieşiră din apă, încercând să prindă şi mai vârtos flamura de catargul ce se scufunda. Un şoim care urmărise din tării coborârea catargelor din locul lor firesc printre stele către adâncurile mării începu să izbească în flamură cu pliscul, stânjenindu-l pe Tashtego; aripa largă şi fâlfâitoare i se nimeri o clipă între ciocan şi lemnul catargului şi, atunci, simţind

acel freamăt eteric de deasupra lui, sălbaticul scufundat în apă își pironi, cu ultima-i suflare, ciocanul în aripa aceea. Și astfel, cârâind sălbatic, pasărea cerului, cu pliscu-i imperial întors în sus, și cu trupul înfășurat în steagul lui Ahab, se scufundă odată cu corabia lui care, aidoma lui Satan, nu voia să se prăbușească în iad fără a smulge un crâmpei de cer, pentru a se duce la fund încununat cu acest coif viu.

Câteva păsări mai mici zburară, cârâind, deasupra hăului, care încă nu se închisese; un val de spumă tulbure mai linse pereții hăului căscat, apoi totul se nărui, și uriașul giulgiu al mării se întinse și începu să se rostogolească, așa cum se va fi rostogolit și cu cinci mii de ani în urmă."

TEME DE LUCRU

- Recomandăm să se facă o apropiere între romanul lui Melville și eseul *Pseudokynegetikos* de Al. Odobescu (nu pe tema vânătorii de balene, se înțelege, ci privind erudiția provocată de tema vânătorii în general) sau proza fantastică a lui Vasile Voiculescu (privind tema, natura eroului principal, „magia narativă" etc.). Vă sugerăm dezvoltarea și argumentarea afirmațiilor de mai sus.
- Unii comentatori au vorbit de influența lui W. Shakespeare asupra autorului lui Moby Dick. Recomandăm evidențierea acestei influențe.
- Înrâurirea exercitată de Biblie asupra imaginației lui Melville este foarte puternică. În ce constă aceasta? *(I. M.)*

BIBLIOGRAFIE: Melville, Herman – *Moby Dick*, traducere, prefață, tabel cronologic, note și glosar de Petre Solomon, Ed. Minerva, Biblioteca pentru toți, București, 1973; *Dicționar Enciclopedic Român*, vol. III (K – P), Ed. Politică, București, 1965.

Ernest HEMINGWAY

Bătrânul și marea



AUTORUL ȘI OPERA SA

Hemingway s-a născut în iunie 1899 în Oak Park, lângă Chicago. După terminarea liceului, este reporter la ziarul „Kansas City Star". Participă la primul război mondial ca șofer pe o ambulanță a Crucii Roșii, mai întâi în Franța, apoi în Italia, unde va fi rănit. După terminarea războiului, își petrece mult timp în Spania, Africa, Florida, fiind un mare admirator al coridelor, al vânătorilor din savane și al pescuitului. Participă la Războiul Civil din Spania în calitate de corespondent de presă al agenției americane „North American Newspaper Alliance", pe lângă armatele republicane; pe bordul iahtului său, „Pilar", patrulează în largul coastelor aliate. Se stabilește în Cuba în 1945, pe o proprietate lângă Havana, până când regimul politic de acolo îl silește să plece.

Se sinucide la Ketchum, Idaho, la 2 iunie 1961, după ce fusese internat într-o clinică, din cauza unor stări depresive şi a pierderii memoriei.

Scriitorul Ernest Hemingway este unul dintre cei mai de seamă reprezentanţi ai „Generaţiei pierdute" („The Lost Generation"), scrisul său fiind influenţat de Ezra Pound şi Gertrude Stein, care l-au îndrumat în efortul său de a ajunge scriitor. A scris şase romane: *Soarele răsare, soarele apune* (1926; în traducere românească, *Fiesta*), *Adio, arme!* (1929), *A avea şi a nu avea* (1937), *Pentru cine bat clopotele* (1940), *Peste râu în adâncul pădurii* (1950) şi *Bătrânul şi marea* (1952), 50 de nuvele şi numeroase articole. Nuvelele sale au apărut în cinci culegeri importante: *În vremurile noastre* (1925), *Bărbaţi şi femei* (1927), *Câştigătorul nu ia nimic* (1933), *Colinele verzi ale Africii* (1935), *Zăpezile de pe Kilimanjaro* (1948).

PREZENTAREA TEXTULUI

UN BĂTRÂN PESCAR NENOROCOS. *Bătrânul şi marea* este o nuvelă publicată în 1952, apreciată de Academia suedeză, care i-a acordat scriitorului Premiul Nobel pentru literatură în 1954, ca recunoaştere a „desăvârşitei sale măiestrii în arta naraţiunii moderne". Eroul povestiri este Santiago, un bătrân pescar dintr-un sat din apropierea Havanei. Timp de optzeci şi patru de zile, el nu reuşise să prindă nici un peşte. Manolin, băiatul care îi ţinea tovărăşie, îl părăsise pe bătrân după patruzeci de zile, la porunca părinţilor, care socoteau că pescarul e un om ocolit de noroc.

Băiatul rămâne totuşi legat afectiv de pescar, îl aşteaptă seara să se întoarcă de pe mare, îi duce uneltele de pescuit, îi pregăteşte cina şi discută cu el, dându-i încredere în ziua de mâine.

Santiago pleacă din nou la pescuit, în a optzeci şi cincea zi. *„Pentru el, marea era totdeauna «el mar», adică aşa cum îi spun oamenii în spaniolă când le e dragă."* Bătrânul vâsleşte multe ceasuri în larg, întâlneşte numai peşti zburători, rândunele de mare şi albatroşi, dar nu-şi pierde nădejdea: „*Undeva trebuie să fie şi peştele meu ăl mare*".

PEŞTELE CEL MARE. Într-adevăr, a optzeci şi cincea zi este norocoasă pentru Santiago, un peşte uriaş se agaţă în cârlig şi începe să tragă barca după el, spre răsărit. Alergătura pe mare şi continua lor înfruntare durează două zile şi două nopţi. În acest timp, bătrânul se gândeşte mereu la Manolin, pentru că era bine să fi fost împreună pe mare. *„De-ar fi şi băiatul aici!", „Aş vrea să-l am pe băiat aici!", „Dacă băiatul ar fi aici, mi-ar freca mâna şi mi-ar dezmorţi braţul – se gândi el".*

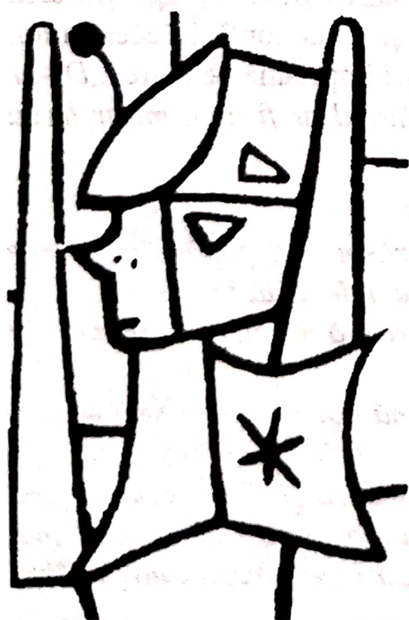
Lupta dintre om şi peşte este lupta pentru supravieţuire.

> *„Când însă îşi puse în joc toată forţa, trăgând din răsputeri, şi păru că merge bine, peştele se apropie o bucată, dar se întoarse iar şi se îndepărtă înotând.*
>
> *– Măi peşte – glăsui bătrânul –, tu tot ai să mori. Vrei să mă ucizi şi pe mine?! «Aşa n-am făcut nimic» – se gândi bătrânul...*
>
> *La ocolul următor, bătrânul fu cât pe ce să-l răpună. Dar peştele se întoarse iarăşi şi se îndepărtă înotând agale.*
>
> *«Mă omori, măi peşte» – zise în gând bătrânul. Dar e dreptul tău. De când sunt, n-am văzut ceva mai mare, mai frumos, mai potolit sau mai de soi decât tine, măi frate! Hai şi omoară-mă, măi frate! Hai şi omoară-mă! Care pe care, nu-mi pasă!"*

LUPTA CU RECHINII. După mai multe încercări, Santiago răpuse peştele şi-l legă de barcă. Dar victoria e scurtă. Urmează lupta cu rechinii, o luptă pe viaţă şi pe moarte, deşi Santiago ştie că nu are sorţi de izbândă.

> *„Veniră grămadă, iar bătrânul putu să vadă doar brazda pe care o tăiau prin apă cu înotătoarele lor, precum şi scăpărarea fosforescentă când tăbărau asupra peştelui. Îi izbi cu maiul în cap şi îi auzi clămpănind din fălci, simţind totodată şi cum se zgâlţâie barca atunci când apucau sub ea.*
>
> *Izbea cu deznădejde, fără să vadă în ce. Nu putea decât să simtă şi să audă că dă în ceva. Simţi apoi că maiul îi e înşfăcat şi-i scapă din mână.*
>
> *Apucă echea şi lovi, lovi cu ea, ţinând-o cu amândouă mâinile şi repezind-o în jos, mereu, mereu. Ajunseseră totuşi până la prova, şi veneau unul după altul sau grămadă, sfâşiind hălci de carne, ce se vedeau strălucind prin apă când plecau cu ele, ca să se întoarcă apoi din nou.*
>
> *Într-un timp unul din ei se repezi chiar la cap şi bătrânul înţelese atunci că din trupul peştelui nu mai rămăsese nimic. Îi dădu una cu echea chiar în locul unde fălcile i se înfipseseră în capul masiv al peştelui, ce nu putea fi sfâşiat. Îl izbi o dată, încă o dată, şi încă o dată. Auzi cum echea se rupe şi-atunci se năpusti asupra rechinului cu ciotul ce îi mai rămăsese. Îl simţi cum se împlântă şi, ştiind că e ascuţit, îl înfipse şi mai adânc. Rechinul se rostogoli în lături. Din droaia care venise, el era ultimul şi nu-i mai rămăsese nimic de mâncat.*
>
> *Bătrânul abia-abia îşi mai putea trage sufletul şi simţea un gust ciudat în gură, ceva coclit şi dulce în acelaşi timp, şi o clipă îl cuprinse teama. Dar nu pentru mult timp.*“

UN OM POATE FI NIMICIT, DAR NU ÎNFRÂNT. *Bătrânul şi marea* este o povestire despre curaj şi demnitate. Santiago luptă până la capăt cu „nenorocul“ şi învinge. Dacă înainte cu câteva zile unii îl priveau cu tristeţe sau îl zeflemiseau, acum scheletul uriaş, legat de barca trasă în port, trezeşte admiraţia celorlalţi pescari şi a turiştilor. Dar, mai presus de toate, bătrânul înţelege că viaţa lui nu mai are sens fără dragostea lui Manolin. „*Băiatul mă ţine în viaţă*“ – se gândeşte el pe mare, iar după aventură îi spune, simplu „*Mi-ai lipsit*“, „*simţind cât e de plăcut să ai cu cine schimba o vorbă*“.



Paul Klee. Matelot

Cei doi se hotărăsc să pescuiască din nou împreună, băiatul recunoaşte că mai are „*încă multe de învăţat*“ şi bătrânul adoarme visând lei, semn că era fericit. Povestirea conţine numeroase elemente lirice (descrierea călătoriei pe mare, prezentarea vremii, gândurile lui Santiago), dar ea rămâne, în esenţă, dramatică. Motoul naraţiunii l-ar putea reprezenta, din acest punct de vedere, chiar cuvintele lui Santiago, rostit în timpul luptei cu rechinii: „*Dar omul nu-i făcut să fie înfrânt... Un om poate fi nimicit, dar nu înfrânt*“.

Ca şi pescarul Iona, al lui Marin Sorescu, Santiago-pescarul este un om liber care aşteaptă să prindă peştele fabulos. Ambele personaje au o dublă identitate, de vânător şi de vânat. Peştele prins de Santiago este un semn al destinului tragic, din care eroul se salvează parţial, prin luptă, şi redevine liber.

Din punct de vedere al criticii moderne, în *Bătrânul şi marea* se pot identifica şi motive cu implicaţii filozofice: *dedublarea* (pescarul vorbeşte cu sine însuşi, cu mâna sa), *singurătatea* (Santiago vorbeşte cu peştele, cu rechinii, cu rândunica), *nevoia de comunicare* (eroul luase obiceiul să vorbească tare când era singur).

Ele demonstrează complexitatea povestirii şi multiplele ei posibilităţi de interpretare.

TEME DE LUCRU

- Analizaţi lexicul fragmentului de mai sus şi selectaţi acei termeni (verbe, substantive etc.) care sugerează dramatismul luptei pescarului cu rechinii.
- Comparaţi-l pe Santiago cu căpitanul Ahab, eroul lui Melville, lecturând ultimele trei capitole (CXXXII – CXXXIV – *Vânătoarea*) din romanul *Moby Dick*.
- Comparaţi destinul celor două personaje, pe baza fragmentelor de mai jos, din finalurile celor două opere:

„Sus, la capătul drumului, în coliba lui, bătrânul adormise iarăşi. Dormea tot cu faţa în jos, iar băiatul şedea lângă el şi îl veghea. Dormea bătrânul şi visa lei."

„Harponul se înfipse în balenă; aceasta o zbughi, iar saula harponului începu să se desfăşoare cu iuţeala fulgerului, dar se încurcă numaidecât; Ahab se aplecă să o descurce, izbuti, dar colacul zburător îl prinse de gât şi-l trase afară din ambarcaţiune, pe tăcute, aşa cum turcii îşi sugrumă victimele – înainte ca echipajul să bage de seamă ce se întâmplă. În clipa următoare, nodul în formă de ochi al capătului saulei zbură din coşul rămas gol şi, răsturnând un vâslaş, dispăru în adâncurile mării."

(G. A.)

BIBLIOGRAFIE: Hemingway, Ernest – *Bătrânul şi marea*, în româneşte de Mircea Alexandrescu şi Costache Popa, cuvânt înainte de Radu Lupan, Ed. Tineretului, Bucureşti, 1960; Melville, Herman – *Moby Dick*, vol. I-II, traducere, note şi glosar de Petre Solomon, Ed. Minerva, Bucureşti, 1973.

ANEXE

Exploratori celebri

Fridtjof NANSEN

VIAŢA EXPLORATORULUI

Nansen s-a născut într-o fermă din Vestre Aker, nu departe de Christiania, în octombrie 1861. Tatăl său era funcţionar la judecătoria locală. Viitorul om al gheţurilor veşnice a moştenit de la tatăl său perseverenţa şi înclinaţia către studiu, de la mama sa veselia şi exuberanţa. Dar Fridtjof îl urmează mai ales pe strămoşul său, Hans Nansen, o

figură legendară, explorator, scriitor, fizician, astronom, biolog, geograf, hidrolog și matematician.

Micul Fridtjof pune prima pereche de schiuri în picioare la 4 ani; la 17 ani este recunoscut ca un schior și patinator de excepție. În 1888 îl găsim student la universitatea din Christiania, și participă încă de pe acum la o primă călătorie de studii. Mai târziu, laborant la Muzeul de științe naturale din Bergen fiind, are timp să realizeze prima sa lucrare științifică, premiată de Academia Suedeză de Științe.

Următorul pas îndrăzneț al său va fi traversarea Groenlandei pe schiuri, lucru nerealizat până atunci. În mai 1888 Nansen debarcă, împreună cu cei cinci însoțitori, pe țărmul răsăritean al insulei și timp de 65 de zile expediția străbate, pe schiuri, 560 de kilometri printr-un ținut complet pustiu, trăgând săniile cu provizii, urcând până la 2700 m, pe un ger de –50° C, dormind multe nopți sub cerul liber sau în adăposturi săpate în zăpadă. În luna august a aceluiași an cei șase expediționari au atins țărmul de apus al Groenlandei. Printre celelalte rezultate fructuoase ale expediției, în primul rând de ordin științific, specificăm și împărtășirea de către Nansen a experiențelor trăite în două cărți cu titluri grăitoare: *Pe schiuri prin Groenlanda* și *Viața eschimoșilor*.

Triumfala întoarcere din Groenlanda a lui Nansen este marcată de primirea sa cu onorurile cuvenite unui erou național. Asociația suedeză de antropologie și geografie îi va acorda medalia „Vega“, cea mai înaltă distincție a asociației. În august 1889 face un turneu în Europa și America de Nord. În acest turneu cercetătorul își afirmă din nou intenția de a întreprinde o expediție la Polul Nord. Exploratorul dorește să-și bazeze călătoria pe ipoteza că există un curent maritim care, dinspre Siberia spre Groenlanda, trece peste sau pe lângă Polul Nord.

Ideea expediției prinde contururi ferme. Prin colectă publică, donații, contribuții personale, se strâng sumele necesare pentru construirea vasului care va purta viitoarea expediție spre pol: un vas de formă specială, construit astfel încât să reziste presiunii ghețarilor, botezat de soția exploratorului „Fram“ („Înainte“). Pasajul care urmează vă prezintă momente din pregătirea expediției și aventura vasului „Fram“ și a echipajului lui la Polul Nord.

PRIN NOAPTE ȘI GHEAȚĂ

„După o riguroasă selecție a echipajului, compus din 12 persoane și condus de încercatul marinar Otto Sverdrup, «Fram» ridică ancora la 24 iulie 1893, pornind într-o călătorie din care se va întoarce celebru.

Câteva luni, din iulie până în septembrie, vasul navighează prin locuri foarte puțin umblate, descoperind insule și tărâmuri nenotate pe nici o hartă. Prins apoi de ghețuri, «Fram» a fost imobilizat pe o perioadă de câteva luni și silit să înfrunte rigorile climei arctice. Totuși, în acest timp viața de bord a continuat normal, cercetările meteorologice și marine efectuându-se fără întrerupere.

Dar Nansen nu era mulțumit de acest relativ repaus și se aventurează într-o temerară expediție. În 14 martie 1895 el părăsește corabia, însoțit de secundul de pe vas, locotenentul de infanterie Johansen, și amândoi se îndreaptă spre Pol. În vârstă de 26 de ani, prietenul credincios al lui Nansen, Johansen, era student, bărbat inteligent, vesel, curajos, perseverent, foarte bun schior și un gimnast de valoare europeană. Escapada celor doi a fost de un dramatism unic. Pe schiuri, cu sănii trase de câini, înfruntând viscolul, noaptea polară, temperaturi extrem de scăzute

şi greutăţi de nedescris, ei au înaintat până la 86°15' latitudine nordică, cel mai înalt punct atins vreodată de om în emisfera nordică. Aici au fost siliţi să se oprească şi să încerce să revină la «Fram». Pe drumul de întoarcere au fost nevoiţi să sacrifice câinii şi după încă o iarnă petrecută într-un adăpost de gheaţă, reuşesc să atingă uscatul în dreptul Ţării lui Franz Josef, în 13 august 1896...

În cartea sa de mare succes, scrisă după această expediţie, *Prin noapte şi gheaţă*, Nansen va descrie cu lux de amănunte şi deosebită obiectivitate întreaga călătorie. Pagini de reală poezie, de descriere a peisajului arctic ridică valoarea literară a cărţii şi o fac să fie citită şi astăzi cu interes de tineri şi adulţi. Iată un scurt fragment din această carte, din care reies dragostea lui Nansen pentru peisajul arctic, pasiunea pentru frumuseţea Nordului îndepărtat:

«Nu există nimic mai minunat decât noaptea arctică. E ca o ţară de vis, zugrăvită cu cele mai suave nuanţe care se pot închipui. Culorile sunt eterice. Umbrele se mistuie, se întrepătrund, încât nu ştii unde se termină una şi începe alta. Nici un contur. Totul e numai muzică, o muzică cu nuanţe de vis, o melodie nesfârşită, abia auzită, îndepărtată; cât de înălţătoare sunt frumuseţile vieţii, cât de gingaşe şi de curate... ca această noapte! Schimbaţi-i culorile, faceţi-le mai aprinse şi farmecul piere! Cerul e o imensă cupolă albastră ale cărei margini se descompun în verde, liliachiu, violet. Peste întinderile de gheaţă se aştern umbre reci albastre-vineţii, care se destramă în trandafiriul ultimelor raze ale zilei ce dispare. Sus, pe cupola albastră, strălucesc stelele care vestesc pacea nopţii. Spre sud apare o lună imensă, portocalie, încercuită de raze galbene şi de nori subţiri, aurii, care plutesc pe fondul albastru al cerului.

Aurora boreală îşi desfăşoară pe firmament vălurile de argint sclipitor care devin pe neştiute când galbene, când verzi, când roşii, se lungesc, se strâng neîncetat pentru ca apoi să se desfacă în mulţime de panglici de argint sclipitor, fluturânde, pe deasupra cărora ţâşnesc jerbe de raze scânteietoare. Apoi această măreţie de vis dispare pentru o clipă şi apare din nou la zenit, ca o vâlvătaie de limbi de flăcări, ţâşneşte la orizont, ca o rază luminoasă, mistuindu-se apoi în lumina pală a lunii... Ici şi colo mai pâlpâie câte o rază nedesluşită, ca o presimţire. Este pulberea strălucitorului veşmânt al aurorei boreale.

Apoi apare din nou, ţâşnesc iarăşi fulgere şi nesfârşitul joc reîncepe. În tot acest timp se aşterne o linişte apăsătoare, impresionantă, ca o simfonie a infinitului...»

Nansen şi Johansen, reveniţi din epuizantul lor drum spre pol, au întâlnit expediţia engleză condusă de George Jackson, care îşi stabilise baza pe Insula North Brook. De aici s-au întors în patrie, unde după câtva timp a sosit şi «Fram», cu tot echipajul intact."

(Fragment din
Dorin Almăşan, *Cutezători ai secolului XX*,
Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1977)

UN MARE OM. Rezultatele expediţiei sunt remarcabile. Însemnările şi observaţiile ştiinţifice au fost consemnate în şase volume. Dar în primul rând, ceea ce interesa întreaga planetă, s-a dovedit că la Polul Nord nu există un continent solid, aşa cum susţineau unii savanţi, iar în unele locuri apele Oceanului Arctic ating adâncimi care depăşesc 3000 de metri. Vasul „Fram" întâlneşte, în traseul său, nenumărate insule pe care nu călcase picior

de om, navighează pe mări necunoscute și necercetate. Cărțile exploratorului, din care amintim *Fram în Marea Polară* și *Prin noapte și gheață*, sunt traduse în numeroase limbi de pe glob.

Celebritatea lui Nansen e imensă. Iată cum ni-l descrie savantul român Ion Simionescu, care, în vremea studenției sale la Viena, are ocazia să asiste la una dintre conferințele neînfricatului explorator: „Pare că era una din statuile egiptene de granit. Nu tresărea nici o fibră din fața-i bălaie, ciolănoasă, trasă, cu umerii obrazului ceva mai răsăriți, cu nasul cam ascuțit. De sub sprâncenele proeminente, cam încruntate, doi ochi verzi priveau în depărtare. Atâta voință, hotărâre sclipeau în lumina lor încât parcă ar fi fost în stare numai cu căutătura să înlăture orice piedici din cale. Asculta osanalele ce i se aduceau, dar privirea lui, neumezită de emoție, rătăcea departe, în lumea nesfârșită a gheții în care numai el și prietenul său Johansen rătăceau de luni de zile urându-li-se unul de altul. Voința îndreptată spre învingerea necunoscutului polar o socot fără seamăn".

În 1922, lui Fridtjof Nansen i se decernează Premiul Nobel pentru pace. Se stinge din viață în 13 mai 1930 și este înmormântat în curtea casei sale, care a devenit azi sediul Societății Norvegiene de Geografie. Gloria celebrității nu l-a amețit niciodată. Unul din oamenii care l-au cunoscut îndeaproape, meteorologul și oceanograful norvegian Sverdrup, îl caracteriza astfel: „Nansen a fost mare ca explorator polar, mai mare ca savant, dar și mai mare ca om".

TEME DE LUCRU

- Desprindeți trăsăturile de caracter ale celebrului explorator din gândurile, vorbele, inițiativele sale. În ce măsură considerați că aceste trăsături sunt decisive în atingerea unor țeluri îndrăznețe, așa cum au fost cele ale lui Nansen?
- Realizați o compunere cu un titlu adecvat. Spre exemplu, „Modelul meu de viață" sau „Un model demn de urmat".
- Închipuiți un scenariu de film avându-l ca protagonist pe acest explorator al întinderilor de gheață.
- Comentați descrierea nopții arctice, propunându-vă diferite unghiuri de receptare. Încercați să desprindeți din citatul oferit dragostea fără margini a exploratorului pentru universul polar. Comparați descrierea aurorei boreale făcută de Nansen cu imagini ale peisajului boreal (fotografii color, spre exemplu), de acum devenite obișnuite.
- Surprindeți imaginea marelui cercetător din cuvintele savantului român Ion Simionescu.
- Realizați un eseu, pornind de la afirmația oceanografului norvegian Sverdrup despre celebrul său compatriot: „Nansen a fost mare ca explorator polar, mai mare ca savant, dar și mai mare ca om".

(Fl. Ș.)

BIBLIOGRAFIE: Almășan, Dorin – *Cutezători ai secolului XX*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1977; Nansen, Fridtjof – *Prin noapte și gheață*, Ed. Științifică, București, 1962; Popovici, Ioan, Caloianu, Nic, Ciulache, Sterie, Letea, Ion – *Enciclopedia descoperirilor geografice*, Ed. Științifică, București, 1975.

Un itinerar de călătorie

SUCEAVA – RĂDĂUȚI (36 km) – **PUTNA** (65 km) – **MARGINEA** (87 km) – **SUCEVIȚA** (95 km) – **VATRA MOLDOVIȚEI** (129 km) – **CÂMPULUNG MOLDOVENESC** (151 km) – **VORONEȚ** (190 km) – **HUMOR** (199 km) – **SUCEAVA** (241 km)

„Circuitul se desfăşoară în peisajul de calme frumuseți care caracterizează obcinele Țării de Sus şi unde se păstrează, din veacuri trecute, cele mai prețioase monumente de arhitectură şi artă medievală din țara noastră – mănăstirile cu fresce exterioare de la Voroneț, Humor, Vatra Moldoviței ş.a. Simțul artistic şi iscusința oamenilor din aceste locuri se reflectă pregnant în portul lor popular, în ceramică şi în obiectele de lemn cioplit pe care continuă să le facă şi în zilele noastre.

Primii 21 de km ai circuitului se efectuează pe DN 2 (E 20)

0 km – SUCEAVA (vezi p. 437), reşedința județului Suceava.

20 km – ram. la st. – DJ 209 E – spre Putna (44 km).

27 km – Milişăuți, sat: joncțiune cu DJ 209 F, la st., spre Arbore (10 km), comună: biserică din 1502; centru de interes etnografic; Solca (18 km), oraş, stațiune balneoclimaterică de interes local (vezi p. 202).

36 km – Rădăuți (vezi p. 394), oraş: aşezare veche; centru turistic. Nod de comunicații: DN 17 A – la st. spre Sadova (74 km): joncțiune cu DN 17 – la dr. spre Bălcăuți (12 km), aici joncțiune cu DN 2; DL spre Volovăț (5 km), ctitorie a lui Ştefan cel Mare (vezi p. 394). (...)

65 km – Putna, comună: ansamblu de construcții ridicate de Ştefan cel Mare; popas turistic (vezi p. 394). De la Putna se revine pe DJ 209 E până la joncțiunea cu DJ 209. (...)

95 km – Sucevița, comună: important monument de arhitectură medievală cu pereții exteriori pictați (vezi p. 441).“

N.n. – la p. 441 găsim:

„SUCEVIȚA (comună, județul Suceava). Acces: pe şosea – DN 17A, între Rădăuți (18 km) şi Vatra Moldoviței (34 km).

C.P. 5881

Aşezată pe valea Suceviței, la poalele Obcinei Mari, comuna are în apropiere un important monument de arhitectură şi artă medievală moldovenească, mănăstirea întemeiată de mitropolitul Gheorghe Movilă şi de fratele său, Ieremia Movilă (1583 – 1586). Zugrăveala, atât cea interioară, cât şi cea exterioară, a fost realizată la sfârşitul secolului al XVI-lea de frații Ion şi Sofronie, cu o vădită înclinație spre narațiunea detaliată; multe scene înfățişează tipuri de oameni şi peisaje din această parte a țării, demonstrând tendința spre laicizare, spre realism a celor doi zugravi. Arsă în 1831, biserica a fost reparată în 1831 – 1840 şi a cunoscut o atentă restaurare în anii 1960 – 1970.

Biserica Mănăstirii S. este ultimul monument reprezentativ pentru stilul moldovenesc. Admirabil proporționată, ea prezintă particularitatea de a avea în dreptul intrărilor două pridvoare cu arcade ample, în spiritul arhitecturii din Țara Românească.

Colecţia mănăstirii posedă un valoros fond de artă medievală: broderii (un epitaf de la sfârşitul secolului al XIV-lea), acoperămintele de mormânt ale lui Ieremia şi Simion Movilă, o ferecătură în argint din timpul lui Neagoe Basarab, două tetraevangheliare din secolul al XVI-lea provenind din Ţara Românească."

„186 km – ram. la dr. – DL – spre Voroneţ (4 km), vestită ctitorie a lui Ştefan cel Mare (vezi p. 472)."

N.n. – la p. 472 găsim:

„VORONEŢ (localitate componentă a oraşului Gura Humorului, judeţul Suceava). Acces: pe şosea – de la Gura Humorului – oraş între Suceava (36 km) şi Câmpulung Moldovenesc (36 km) – 1 km spre vest, apoi 4 km pe DL. la st.

Localitatea, situată pe valea Voroneţului, la poalele Obcinei Voroneţ, într-un frumos cadru natural, are în apropierea ei una dintre cele mai vestite ctitorii ale lui Ştefan cel Mare, Mănăstirea Voroneţ, ridicată şi zugrăvită în 1488. În 1547 i se adaugă pridvorul şi i se pictează exteriorul. După 1786, zidul înconjurător şi chiliile dispar, iar mănăstirea se desfiinţează. În afară de biserică se mai păstrează turnul-clopotniţă.

În anii 1961 – 1968 au fost efectuate o serie de lucrări de restaurare a ansamblului care constituie una din marile atracţii turistice din Bucovina. Biserica, având plan triconc şi turlă pe naos, face parte din grupul primelor ctitorii ale domnitorului Ştefan, cele ce începuseră să definească stilul moldovenesc în arhitectură. Zidurile din piatră brută poartă în exterior nu numai zugrăvelile care au creat faima Voroneţului, ci şi elemente de plastică decorativă ce dovedesc iscusinţa constructorilor. În zona absidelor şi a altarului, aceştia au ritmat faţadele cu serii de câte şapte firide lungi, deasupra cărora au plasat câte două ocniţe, iar între ocniţe şi acoperiş au intercalat o friză de discuri smălţuite de jur-împrejurul clădirii.

În naos pot fi văzute picturile originare, executate imediat după ridicarea edificiului, remarcabile prin vigoarea şi claritatea desenului şi prin armonia cromatică. Frescele exterioare, considerate cel mai reuşit ansamblu de pictură medievală moldovenească, au un fond albastru intens («albastrul de V»), cea mai valoroasă compoziţie fiind Judecata de Apoi, *de pe faţada vestică, în care se face remarcată tendinţa spre realism (impresionează îndeosebi prin expresiile dramatice ale personajelor din grupul păcătoşilor).*

Vizitatorii bisericii pot vedea în interior piatra funerară a lui Daniil Sihastrul, a logofătului Grigorcea Crăciun ş.a., strane din secolul al XVI-lea etc. În cimitirul mănăstirii se află mormântul criticului de artă Petru Comarnescu, neobosit propagator al valorilor culturii româneşti."

(din *România – Ghid turistic*, coordonator Sebastian Bonifaciu, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1983)

PREZENTAREA TEXTULUI

Ghidul turistic folosit de noi ca sursă informaţională este organizat judicios, în capitole care tind să cuprindă o sferă cât mai largă de informaţii pentru cei care doresc să cunoască frumuseţile ţării. Secţiunile cele mai consistente ale ghidului sunt cele referitoare la potenţialul turistic: A – Mari artere turistice şi B – Circuite şi itinerare recomandate. La

acestea se adaugă o foarte bogată informaţie privind „Localităţi şi locuri de importanţă turistică" (ultimul capitol al ghidului), informaţii capabile să ne introducă în sfera noastră de interes. Lucrarea aparţine stilului publicistic, cu variatele aspecte ale sale.

Primele secvenţe ale textului, preluate din capitolul „Circuite şi itinerare recomandate", constituie un îndreptar preţios pentru potenţialul vizitator. Sunt oferite informaţii foarte exacte asupra zonei turistice vizate, detalii strict necesare despre circuit, cu atenţionări clare asupra centrelor de interes turistic. Este un exemplu clasic de text non-ficţional, iar din punctul de vedere al stilului observăm folosirea variantei celei mai aride a stilului publicistic. Dovadă este aproape totala renunţare la folosirea verbului (cu toate formele sale paradigmatice), pregnanţa substantivului, neutru însă din punct de vedere stilistic; în general un mesaj sec, în care caracterul tranzitiv al comunicării trece în prim-plan. Spiritul informativ este total, univocitatea semantică nu lasă loc dubiilor în înţelegerea mesajului.

Celelalte două secvenţe ale textului, care prezintă celebrele mănăstiri Suceviţa şi Voroneţ, sunt preluate din secţiunea „Localităţi şi locuri de importanţă turistică". Textele aparţin, de asemenea, categoriei non-ficţionale. Sunt prezentări – tot într-o variantă a stilului publicistic – ale celor două capodopere ale arhitecturii medievale moldoveneşti. Predomină informaţiile de ordin istoric, geografic, arhitectural, iar citatele dovedesc aceeaşi neutralitate a expresivităţii stilistice. Rar ies la iveală efecte conotative. Statutul tranzitiv al textului este sprijinit şi de lexicul neologistic, concentrat. Este folosită, în funcţie de necesităţile comunicării, o terminologie de specialitate. Un studiu mai aprofundat al textului ar dovedi, din punct de vedere lexical, frecvenţa mare a substantivelor şi a verbelor. Adjectivele cu valoare stilistică sunt puţine şi cu o expresivitate redusă: *vestit*, *valoros*, *neobosit*, *reuşit*. Caracterul informativ al textului este prioritar.

DE LA NON-FICŢIONAL LA FICŢIONAL. Întrucât tema este extrem de generoasă în privinţa posibilităţii de comparare a unui text non-ficţional cu un text ficţional, pentru a determina deopotrivă scopul comunicării ca şi referentul acesteia, vă propunem mai jos un text literar consacrat cunoscutei ctitorii a lui Ştefan cel Mare: un fragment din tableta Anei Blandiana, intitulată *Prin Ţara de Sus*:

> „Rătăceam prin Ţara de Sus.
>
> Am ajuns la Voroneţ devreme, într-o dimineaţă necălcată de alţi paşi. În cursul nopţii ninsese din nou, dar apoi, o dată cu ziua, cerul se limpezise. Oglindit în zăpadă, soarele primea o măreţie de care singur se mira, şi uimirea îl făcea ingenuu, fraged. Crescută deodată, violentă aproape, din omătul scânteietor, mănăstirea era atât de vie încât părea o halucinaţie, un vis colorat cu obsesia albastrului, un vis cum visezi după mari fericiri. Mişcate de aerul rece, razele întoarse din nămeţi vălureau lumina şi, o dată cu ea, mănăstirea părea să se clatine uşor, prea colorată, în prea intensa strălucire. De altfel, zidurile zugrăvite se reflectau în oglinda albă, întinsă de jur împrejur, încât zăpada părea ea însăşi pictată cu sfinţii bizantini, înalţi şi subţiri până la idee. Şi totul devenea mai fermecat şi mai unduitor încă, privit prin lacrimile care ne umpleau ochii şi ne curgeau fierbinţi pe obrajii îngheţaţi de iarnă.
>
> Plângeam de frumuseţe cum plângi de o mare durere.
>
> Rătăceam prin Ţara de Sus."

TEMĂ DE LUCRU

- Urmăriţi efectele de lectură produse de textele de mai sus. Pentru sporirea plăcerii de a lucra, vă adăugăm ca text ficţional un poem într-un vers al lui Ion Pillat, intitulat *Seara la Voroneţ*: „*La sfinţii-n zugrăveală amurgu-ngenunchea*".

(Fl. Ş.)

BIBLIOGRAFIE: *România – Ghid turistic*, coordonator: Sebastian Bonifaciu, Ed. Sport-Turism, Bucureşti, 1983; Irimia, Dumitru – *Structura stilistică a limbii române contemporane*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986.

LUMI FANTASTICE

Fantasticul e o categorie estetică de dată destul de recentă. În literatura cultă abia scriitorii romantici sunt aceia care cultivă cu consecvență, la modul programatic, lumile, personajele și întâmplările fantastice. Cultul pentru fantastic ține în acest caz de un program estetic de factură anticlasicistă, orientat spre toate formele de libertate a spiritului și spre eliberarea imaginației creatoare de limitele ei raționale și logice.

Pe de altă parte, fantasticul e o categorie estetică deosebit de elastică și tolerantă. Într-un sens foarte general, țin de spațiul fantasticului și miraculosul, fabulosul, feericul, supranaturalul, neobișnuitul etc. Astăzi încă, specialiștii în estetică și teoreticienii literari nu obosesc să încerce izolarea fantasticului într-o definiție cât mai puțin relativă. Descoperim modele explicative ale creațiilor cu caracter fantastic în studiile lui Tzvetan Todorov, Roger Caillois, Marcel Brion, René de Solier, Nicolae Manolescu și alții.

Tema lumilor fantastice e însă o temă cu o adâncă și bogată tradiție. Ea apare în mituri, basme, povești, legende, balade, epopei, poeme eroice, povestiri, nuvele. Romanul însuși, care este o creație a lumii moderne, face din spațiul lumilor fantastice un spațiu frecventat cu asiduitate. Dar fantasticul e prezent și în poezie, teatru, film, arte vizuale. El este rezultatul unei rafinări a anticei distincții dintre mimesis și phantasia, el este un produs al fanteziei care, la rândul ei, exprimă nevoia omului de a se desprinde de condiționările lumii exterioare, pentru a se concentra asupra fantasmelor, viziunilor, obsesiilor de natură interioară.

În acest sens, este fantastic tot ceea ce nu are o legătură directă cu realitatea, ci cu visul, halucinația, reveria, iluzia, utopia, misterul, straniul. Fantasticul sfidează cauzalitatea, cronologia, contingențele vieții, judecata rațională și pretențiile științelor. El se învecinează cu magia, sacrul și miticul. Repudiază verosimilul și veridicul, cultivă ruptura planurilor existenței, tolerează ceea ce este inexplicabil și refuză explicația. Lumea fantastică este o lume cu propria ei organizare, cu propriile ei condiții de existență, cu propria ei logică. O dată acceptat, fantasticul poate deveni un spațiu al unui alt tip de normalitate. El este antilogic, nu și alogic, pentru că alogicul aparține deja absurdului.

Ar fi totuși prea mult să situăm fantasticul în pur imaginar. Situația fantastică se naște în real, ea reprezintă un mod de a contrazice real. Presupune irealitatea unor întâmplări, dar oferă și destule argumente pentru a le lua în serios cu toată convingerea. Așa cum susține Tzvetan Todorov (Introducere în literatura fantastică), în literatură cheia fantasticului e ezitarea cititorului în fața unor opțiuni explicative la fel de îndreptățite. De aici începe totul. Și acest adevăr se vede cel mai bine în câteva dintre textele prezentate în această secțiune.

E vorba despre Douăsprezece mii de capete de vite de Mircea Eliade și Secretul Pădurii Bătrâne de Dino Buzzati. Cele două texte sunt exemplare pentru modul de manifestare a fantasticului în literatură și pentru configurația particulară a spațiului fantastic. Esențială e aici forma obișnuită prin care neobișnuitul își face intrarea în real. Momentul trecerii dintr-un plan într-altul (din obișnuit în neobișnuit) e întotdeauna insesizabil. Cel care citește nu-și poate da seama imediat că a devenit

prizonierul unui spaţiu care-l nelinişteşte şi îi contrazice aşteptările. Semnele irealităţii nu sunt de la început destul de puternice pentru a naşte suspiciuni fundamentale, iar din momentul în care ele devin astfel nu mai e nimic de făcut.

Spaţiul fantasticului a generat, de la H.G. Wells şi Jules Verne încoace, încă un teritoriu autonom, cel al literaturii ştiinţifico-fantastice. Atât nuvela Oul de cristal *a celui dintâi, cât şi romanul* Douăzeci de mii de leghe sub mări *al celui de-al doilea sunt creaţii cu valoare de model pentru începuturile S.F.-ului european. În aceeaşi categorie de texte se înscriu, făcând o buclă peste timp, şi scrierile lui Ovid S. Crohmălniceanu (*Istorii insolite*) şi Vladimir Colin (*Broasca*). Un text S.F. de o valoare excepţională e romanul lui Stanislaw Lem,* Solaris, *în care cadrul ştiinţifico-fantastic devine o ocazie pentru investigarea datelor subconştiente ale naturii umane.*

Fantasticul se combină cu miraculosul şi feericul, cu idilicul şi exoticul, la un mod care valorifică o mulţime de elemente specifice pentru lumea basmului, în romanul lui Michael Ende Povestea fără sfârşit. *Ne întâlnim aici nu doar cu toate situaţiile tipice ale lumii fantastice, ci şi cu ideea unei lumi ieşite din obişnuit care-şi constituie specificul pe măsură ce cineva o scrie. Adevăratul creator al fantasticului e scriitorul, fie acesta un copil care compune spontan sau un matur care-şi calculează cu chibzuinţă efectele. Tema lumilor fantastice devine astfel o temă care-şi declară cu toată dezinvoltura propria-i ficţionalitate într-o spectaculoasă derulare de peripeţii şi întâmplări neobişnuite care aparţin purei realităţi a cărţii.*

Dacă este adevărat că fantasticul miturilor, basmelor şi poveştilor e o dimensiune originară născută din nevoia de imaginar a fiinţei umane, e la fel de adevărat că această dimensiune aparţine şi literaturii, spaţiu ce poate fi înţeles – el oferindu-ne toate argumentele în acest sens – şi ca o continuă pendulare a scriitorului între mimesis *şi* phantasia. **(Gh. C.)**

Ilustrăm acest capitol cu imagini de pretutindeni, documentare şi artistice.

Mircea ELIADE

Douăsprezece mii de capete de vite

PREZENTAREA TEXTULUI*



CONCEPȚIA DESPRE FANTASTIC. Narațiunea este inclusă în volumul *Nuvele*, publicat în 1963, volum ce cuprinde șase texte scrise între anii 1945 și 1959.

Deși structura epică a prozei realiste din etapele anterioare de creație nu este întru totul abandonată, Mircea Eliade este acum interesat de altă temă (problematică) și altă formulă narativă, dezvoltând o anumită idee a fantasticului, specifică prozei sale artistice, bizuită pe coexistența și condiționarea celor două planuri: fantastic-mitic și real-rațional. Este vorba despre „revelația lumilor paralele", „dialectica sacru / profan", „lecția spectacolului – ca soluție pentru spirit".

În eseul *Fragmente* din volumul *Oceanografie* (1934), scriitorul își explică opțiunea pentru fantasticul de sursă folclorică, în sens larg, diferențiindu-l de cel din proza lui E.A. Poe: „Fantasticul folcloric te pune în contact direct cu o realitate irațională, dar concretă: cu o experiență asociată în care s-a concentrat intuiția globală a vieții și a morții".

Asupra concepției lui despre fantastic, deosebită de cea a romanticilor germani, a lui E.A. Poe sau a lui Borges, insistă autorul și în „Cuvânt înainte" la volumul *În curte la Dionis* (1981), prima editare, în România, a prozei sale fantastice: „Concepția mea despre fantastic este solidară cu concepția mea despre gândirea mistică și universurile imaginare pe care le fundează, universuri paralele lumii de toate zilele și care se disting în primul rând printr-o experiență a timpului și a spațiului".

Fantasticul este conceput de M. Eliade în funcție de simbolurile încorporate în mituri (ritualuri) și în comportamentul exemplar (în sens de „model originar") al omului arhaic, așadar în funcție de valorizarea artistică a arhetipurilor. După cum mărturisește în *Încercarea labirintului*, M. Eliade scrie, în această etapă a creației sale, o proză ce „dezvăluie în mod progresiv fantasticul ascuns în banalitatea cotidiană". Miturile se manifestă în existența omului modern, spirit sceptic și raționalist. Autorul stăpânește magistral tehnica de a crea o atmosferă insolită, prin sugestia irumperii anormalului (sacrului) în ordinea existenței cotidiene (normale, profane).

Nuvelele din 1963 (*La țigănci*, *Douăsprezece mii de capete de vite*, *Fata căpitanului*, *O fotografie veche de 14 ani*, *Un om mare*, *Ghicitor în pietre*) sunt considerate reprezentative pentru formula *fantasticului propriu-zis*, care nu este provocat de nici o forță exterioară *identificabilă*, cu alte cuvinte, de nici o cauză concretă, el fiind urmarea deghizării *irealului* în real, a prezenței aproape insesizabile a unuia în celălalt, fapt ce provoacă cititorului *nu* sentimentul straniului, ci acela „al unei angoasante *ambiguități*" (C. Parfene, *Receptarea poetică*).

---

* Vezi paragraful consacrat autorului și operei sale, la p. 21 a acestei lucrări.

Tema ieşirii din timp şi spaţiu prin ceea ce, în naratologie, se numeşte „rupere de nivel" (E. Simion, *Mircea Eliade – spirit al amplitudinii*) este tema comună a *Nuvelelor* din 1963.

Trecerile insesizabile dintr-un plan în altul, aceste „rupturi de nivel", aceste universuri paralele şi mesaje ascunse sunt exprimate epic prin simboluri. Simbolurile nu sunt inserate artificial în naraţiune, ci marcate subtil prin prezenţa unor „indici textuali de insolitare (sugerare) a fantasticului", care ilustrează „tehnica epicului dublu" în proza lui Mircea Eliade (C. Parfene). Un individ oarecare (personajul este ales, deliberat, să fie „om mediocru") are un mic accident, apoi trece printr-o serie de întâmplări neobişnuite care-l transpun deodată în alt timp şi alt loc.

Eugen Simion defineşte astfel „povestirea eliadescă din această perioadă: istoria unei enigme (mister, revelaţie, anormalitate) care se impune, nu se explică. Se impune ca o realitate unor spirite raţionaliste şi sceptice". „Irealul" este „camuflat" în real şi, invers, *realul* se umple de semne ale sacrului. Dialectica real / ireal instituie *ambiguitatea* în structura narativă şi *dilema* în pragmatica receptării. Aceasta este esenţa „fantasticului propriu-zis".

PLANURI TEMPORALE SUPRAPUSE. Factorul *timp* este elementul polarizant al naraţiunii în nuvela *Douăsprezece mii de capete de vite*, construită, cum am subliniat, pe tema ieşirii din timp şi spaţiu, prin proiecţia într-un univers imaginar în care două lumi coexistă, se întrepătrund, dar nu se lămuresc niciodată până la capăt.

Scenariul epic este alcătuit pe ideea confruntării dintre un om mediocru şi o situaţie existenţială inedită, a cărei explicaţie / justificare scapă logicii normale, dar căreia personajul se străduieşte să-i facă faţă.

Iancu Gore, om de afaceri din Piteşti, „*om de încredere şi de viitor*", cum singur se prezintă tuturor celor pe care-i cunoaşte, vine în Bucureşti pentru a recupera nişte bani de la un oarecare Păunescu, funcţionar în Ministerul de Finanţe.

El intră într-o cârciumă, discută cu cârciumarul, apoi pleacă pentru a face cercetări pe strada Frumoasei, căutând casa de la numărul 14, adresa la care îi spusese funcţionarul ministerial să vină. În momentul în care apasă pe sonerie, fiind în sinea lui convins că Păunescu este un „*escroc*" şi un „*poltron*", sună alarma aeriană şi Iancu Gore se vede nevoit să se refugieze într-un adăpost. Aici îi cunoaşte pe M-me Popovici, pe servitoarea ei, Elisabeta, şi pe domnul Protopopescu, judecătorul. Senzaţionalul se produce în momentul în care, reîntors la cârciumă (spaţiul profan în care începe acţiunea şi în care se revelează mari simboluri), Gore află surprins că, de fapt, alarma din cauza căreia s-a refugiat nu avusese loc şi că persoanele întâlnite în adăpostul antiaerian cu cinci minute înainte (după cum pretindea el) muriseră într-un bombardament ce avusese loc cu *40 de zile în urmă*. Nişte muncitori confirmă spusele cârciumarului, dar Gore susţine cu încăpăţânare că pe el simţurile nu-l trădează. Şi întrucât o experienţă trăită este o experienţă autentică, el încearcă să-i convingă de adevărul său, punând un pariu pe care îl va pierde. Reconstituindu-şi itinerarul, constată înnebunit că adăpostul în care se refugiase cu câteva minute în urmă nu există, casa de pe strada Frumoasei nr. 14 fusese distrusă în timpul bombardamentului, rămăsese doar un morman de cărămizi şi moloz şi ruine – semnele vechi ale bombardamentului. În faţa faptelor evidente care demonstrează irealitatea evenimentelor la care a participat, singurul gând al eroului este să arunce întreaga vină a aventurii sale neverosimile pe seama lui Păunescu, escrocul din cauza căruia nu poate fi acum la graniţă, departe de bombardament, cu cele douăsprezece mii de capete de vite, escrocul care-l

înşelase cu trei milioane de lei. Starea de confuzie a personajului confruntat cu inexplicabilul este exteriorizată prin imprecaţia: *„Mama voastră de nebuni!“*

Substituirea şi suprapunerea planurilor temporale este atât de subtil realizată, hotarul dintre ele atât de alunecos, încât cititorul nu-şi dă seama cine este *nebun* cu adevărat aici, cine se înşală şi cine spune adevărul şi câte tipuri de adevăr există.

MĂRCILE FANTASTICULUI. Tehnica „epicului dublu“, prin prezenţa a numeroase *mărci* discursive de „insolitare“ a fantasticului, este observabilă din primele episoade şi secvenţe narative. Vom selecta unele dintre aceste mărci pornind de la câteva fragmente care ni se par mai relevante.

În primul rând, ostentaţia cu care Iancu Gore îşi caută mereu ceasul, preocupat până la obsesie de ora indicată, în primul episod al naraţiunii:



Bucureşti. Imagine de epocă

„E aproape douăsprezece...“; *„...omul îşi caută nervos ceasul“*; *„Douăsprezece fără cinci, rosti el încet, parcă n-ar fi îndrăznit să-şi creadă ochilor“*; *„Cu un gest scurt, neaşteptat, desprinse ceasul din lanţul gros, de aur, care-i atârna de curea. Îl întinse cârciumarului cu un zâmbet complice“*; *„– Douăsprezece şi zece“* (oftează cu gravitate protagonistul într-o secvenţă imediat următoare, apoi *„îşi băgă repede ceasul în buzunarul vestei“*, anunţându-şi plecarea de la cârciumă).

Alte semnale textuale care atrag atenţia cititorului asupra mărcilor de insolitare a fantasticului, mai mult sau mai puţin topite în substanţa narativă, sunt, în episoadele şi secvenţele următoare:

– graba, afirmată repetat de protagonist: *„Avem treburi, suntem grăbiţi! spuse el de mai multe ori, foarte tare, ca şi cum s-ar fi adresat tuturor“*;

– sunetul strident şi *„neverosimil“* al sirenei anunţând bombardamentul;

– rezerva iniţială a protagonistului în legătură cu posibilitatea unui bombardament la acea oră: *„Sunt nebuni! a trecut de douăsprezece, ce i-a apucat?“*;

– stăruirea personajului în îndoială şi după ce se află în adăpostul antiaerian: *„– Bună dimineaţa!“* (li se adresează el, paradoxal, celor prezenţi acolo) *„Credeam că nu mai vin azi. Dacă n-au venit până la douăsprezece, credeam că nu mai vin...“*;

– remarca de acelaşi fel a bătrânului judecător: *„– Eu vă spun că nu e alarmă adevărată...“*;

– pseudodialogul dintre Iancu Gore şi cei întâlniţi în adăpost;

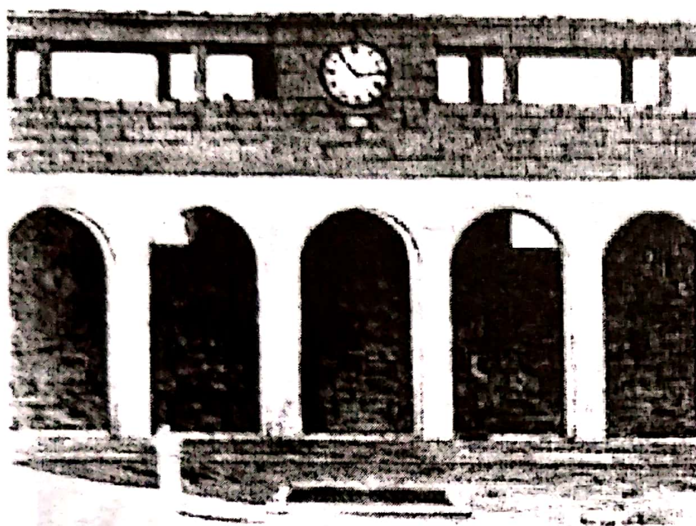
– circumstanţele meteo în care se află personajul: căldura excesivă – deşi este abia început de mai, *„trotuarul dogorea ca în timpul verii“* – deregleză comportamentul oamenilor, poate influenţa „nebunia“ temporară ce pune stăpânire pe erou;

– gesturile mecanice, devenite ticuri, obsesiile protagonistului;

– disponibilitatea colocvială (locvacitatea) excesivă.

Toate aceste mărci discursive „îngropate“ în substanţa epică încep să sugereze, încă din primul episod, o situaţie existenţială *ambiguă*, cu aspecte strict normale, care ţin de logica rectilinie a cotidianului, dar şi cu semnale ale anormalităţii. Întrepătrunderea *realului*

cu *irealul* se instituie astfel, în mod subtil, în primul episod, pentru a se realiza, mai evident şi tot mai accentuat, pe parcursul celorlalte episoade. Discursul narativ, construit pe „ruptura de nivel" în ordinea realului, manifestată sub forma substituirii şi suprapunerii de planuri temporale, se păstrează *ambiguu*, în întregime, până la secvenţa finală, datorită absenţei unei justificări lămuritoare.



Giorgio de Chirico. Enigma orei

Iancu Gore se refugiază într-un timp al *memoriei*, şi confruntarea cu evenimentul cotidian (timpul istoriei în care este ancorat) nu îi lămureşte enigmele, nici nu i le destramă. Misterul persistă într-o derulare paralelă a planurilor, în incapacitatea eroului (şi a receptorului) de a le separa. Cu extraordinară abilitate, autorul conduce alunecarea epicului în ambiguitatea proprie fantasticului rafinat, pe tot parcursul nuvelei.

Cea mai amplă şi mai puternic concretizată marcă de insolitare a fantasticului este secvenţa *dialogului absurd* din adăpostul antiaerian, dialog în care replicile interlocutorilor aparţin unor planuri referenţiale diferite, având, fireşte, semnificaţii diferite, astfel încât intercomunicarea nu este posibilă în fapt (C. Parfene). Acest pseudodialog se desface într-o succesiune de structuri monologale paralele. Iancu Gore întreabă, dar nu primeşte niciodată răspuns. El asistă ca pseudomartor la ultimele clipe din viaţa unor oameni ucişi în timpul unui bombardament. „*Dar parcă nimeni nu l-ar fi ascultat. Îl priveau cu o neverosimilă indiferenţă, ca şi cum n-ar fi fost acolo, lângă ei.*"

Caracterul absurd al dialogului este fixat prin replica „*Sunt nebuni!*" şi prin gestul lui repetat de a-şi face cruce, de a întoarce capul şi de a scuipa. În această secvenţă, Iancu Gore nu este participant activ, de aceea el nu poate modifica nimic din ce s-a întâmplat. El se află în alt plan de referinţă.

TIPOLOGII TRADIŢIONALE ÎN ÎMPREJURĂRI ENIGMATICE. Aşa cum ne atrage atenţia în *Jurnal*, Mircea Eliade ocoleşte sugerarea prezenţei unor elemente supranaturale. Îi lipseşte gustul pentru esoteric, ocultism, obscuritate. Prin aceasta se deosebeşte de proza fantastică a secolului al XIX-lea.

După cum observă E. Simion, în această nuvelă „totul este păstrat în registrul *verosimilului*, dar este *neconcordant*". Logica lui Iancu Gore este de necontrazis, faptele relatate de el par adevărate, doar că relatarea lui se raportează la alt timp decât cel al evenimentelor istoriei cotidiene. Eroul nu sesizează discontinuităţile temporale ale existenţei, el crede că totul are o logică, o coerenţă şi o determinare. El este „individul comun ce intră, fără voie, într-o situaţie anormală şi, în faţa tuturor evidenţelor, continuă să creadă în normalitatea, coerenţa existenţei" (Gheorghe Glodeanu, *Fantasticul în proza lui Mircea Eliade*).

Tensiunea conflictuală dintre cele două planuri nu este rezolvată prin intervenţia miraculosului, ca în *Secretul doctorului Honigberger* şi *Nopţi la Serampore*. Soluţia

iraţională / magică este aici abandonată – protagonistul trăieşte şi se exprimă raţional, coerent, verosimil, în două planuri temporale distincte, paralele şi interferente.

Abilitatea epică a autorului se vădeşte şi prin crearea unei „tipologii tradiţionale într-o împrejurare enigmatică“ (E. Simion).

Iancu Gore este un vanitos. Nu atât pierderea banilor îl supără, cât orgoliul lui rănit prin escrocheria lui Păunescu: „*Eu sunt Gore – se prezintă el cârciumarului –* (...), *om de încredere şi de viitor: aşa-mi spun mie prietenii*“. Aceste cuvinte vor funcţiona, pe parcursul nuvelei, ca laitmotiv. Ipostaza caragialiană a eroului o găsim şi în faptul că „dereglarea planurilor o trăieşte numai el“ (Gheorghe Glodeanu). El subliniază mereu cine este, că nu e om obişnuit, dar eforturile sale duc la rezultate contrare aşteptării.

TEME DE LUCRU

- Motivaţi dacă nebunia de care personajul central îi învinuieşte pe ceilalţi i se potriveşte, în primul rând, lui.
- Precizaţi ce funcţie îndeplineşte motivul ceasului în structura narativă a nuvelei; descoperiţi prezenţa acestui motiv şi în alte secvenţe ale naraţiunii. Comentaţi ce semnificaţie are acest motiv în jocul planurilor temporale.
- Comentaţi secvenţa finală şi precizaţi ce semnificaţie are reluarea, sub formă de laitmotiv, a unor gesturi, comportamente şi structuri verbale. Repetarea în final a enunţului „*Ionică! Unde mi-ai fost, Ionică?*“ produce identificarea planurilor temporale: trecutul memoriei-irealul / prezentul istoriei-realul.
- În ce tipologie aţi încadra protagonistul nuvelei şi ce afinităţi literare îi puteţi descoperi? În formularea punctului vostru de vedere luaţi în considerare aprecierea lui Eugen Simion: „Gore este un Mitică guraliv, înfipt, revendicativ, năpăstuit de soartă să treacă printr-o împrejurare grea“.
- Pornind de la următoarea apreciere critică, selectaţi şi comentaţi elementele care deosebesc universul imaginar creat de M. Eliade faţă de cel al lui Caragiale.

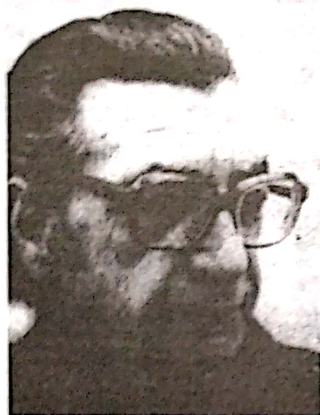
> „Eliade sacralizează lumea lui Mitică, oraşul toropit de căldură e ca un vast labirint de semne, Mitică însuşi, omul care se grăbeşte mereu, dar părăseşte rareori cafeneaua, devine un erou mitic. Un oraş, aşadar, sacru, ca o veche aşezare helenică, o sursă inepuizabilă de mituri – acesta este Bucureştiul lui Mircea Eliade. O geografie sacră şi, în interiorul ei, indivizi care n-au deloc sentimentul sacrului. Ei trăiesc într-un continuu paradox temporal fără să-şi dea seama, trec peste linia subţire ce desparte viaţa de moarte, căraţi fără să ştie. Participă, în fine, la un mare spectacol şi întruchipează, ei înşişi, mituri celebre, având o credinţă aproape mistică în normalitatea existenţei“ (Eugen Simion, *Postfaţă* la Mircea Eliade, *Proză fantastică*).

(G. D.)

BIBLIOGRAFIE: Eliade, Mircea – *Proză fantastică*, postfaţă de Eugen Simion, Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1991; Glodeanu, Gheorghe – *Fantasticul în proza lui Mircea Eliade*, Ed. Gutinul, Baia Mare, 1993; Parfene, Constantin – *Receptarea poetică*, Ed. Polirom, Iaşi, 1998; Simion, Eugen – *Mircea Eliade – spirit al amplitudinii*, Ed. Demiurg, Bucureşti, 1997.

Vladimir COLIN

Broasca



AUTORUL ŞI OPERA SA

Născut la 1 mai 1921 în Bucureşti, decedat în 6 decembrie 1991, Vladimir Colin este cunoscut în literatura română ca poet, dar mai ales ca prozator, paginile sale cele mai reuşite fiind în domeniul literaturii de esenţă fantastică. Printre lucrările sale de gen enumerăm *Pentagrama*, 1967, *Un peşte invizibil*, 1970, *Imposibila vază*, 1984. Scriitor de *science fantasy*, unul dintre creatorii noştri care ilustrează cel mai bine acest domeniu S.F. în România (*Viitorul al doilea*, 1966, *Dinţii lui Cronos*, 1975), este laureat cu mai multe premii în ţară şi în străinătate pentru acest gen de ficţiune, pe care îl susţine mai ales „printr-un bogat debit imaginativ" (Cornel Robu). Este de asemenea tradus în limbi de circulaţie.

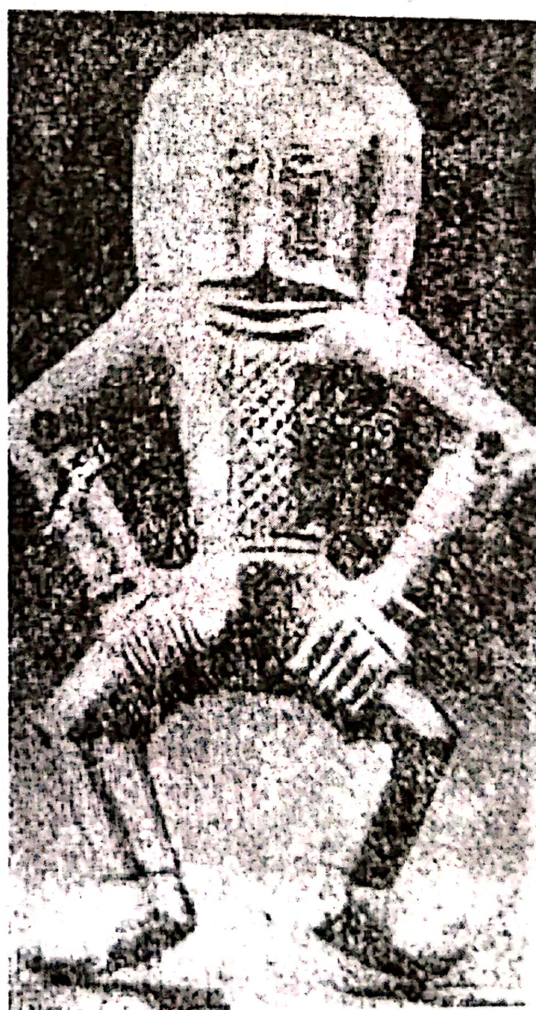
PREZENTAREA TEXTULUI

ÎNTÂMPLAREA DIN GRĂDINĂ. Încadrată tematic „fanteziei eroice", povestirea *Broasca* (1964) de Vladimir Colin, inclusă în volumul *Viitorul al doilea*, 1966, are un subiect precis structurat din care nu lipseşte, tangenţial, nici „ipoteza universurilor paralele". Printr-un debit imaginativ debordant, elementele fantastice se împletesc cu cele ştiinţifico-fantastice, scriitorul utilizând procedee tipice pentru fiecare dintre ele. Spaţiul ştiinţifico-fantastic se prelungeşte în real cu atributele respective. Aflat în concediu pe malul Dunării, în satul Solzosu, împreună cu fiica sa de şase ani, Ioana, naratorul, personaj-martor, statistician de profesie, din a cărui perspectivă se face naraţia, participă la o întâmplare care depăşeşte limitele normalului. Ioana găseşte o fiinţă de culoare roşie asemănătoare cu o broască pe care o aruncă într-o groapă, după ce îi produsese o înţepătură în palmă. Vegetaţia grădinii, loc al miracolelor în literatura fantastică, începe să capete culoarea roşie. Pe zi ce trece fetiţa începe să se comporte nefiresc: vede cu palma şi prin *„lucruri făcute din materie organică"*. După ce se împrieteneşte cu *„o păpădie roşie"* povesteşte lucruri stranii despre plante gânditoare aflate într-o altă lume, paralelă cu a noastră. Enigma, element specific S.F.-ului, schimbă spectaculos planul, astfel că realul se contrage în fabulos. Broasca e un mesager de pe altă planetă cu sarcina relevării altei existenţe. Mai mult, în mitologia populară ea este înzestrată cu puteri sacre, ca şi culoarea roşie, a cărei forţă de fascinaţie conţine misterul ascuns „al vieţii". Visul premonitoriu al personajului narator, repetabil pe parcursul povestirii, se va converti într-o realitate aparent posibilă. „Evenimentele de la Solzosu" vor face obiectul cercetării specialiştilor. În locul magicianului din basme, apare savantul (profesorul Cornea), ale cărui raţionamente se bazează pe o mentalitate virtual ştiinţifică. Confruntarea cu misterele naturii, voinţa, nevoia de a acţiona şi a explica sunt câteva trăsături ale acestui personaj specific S.F.-ului. Acţiunea, atâta câtă e, „regizată ştiinţific", aduce amănunte-surpriză, utopice în cazul de faţă. Aflăm că Ioana primeşte semnale de la *„copacii gânditori"* localizaţi pe o aşa-numită *„planetă a doua"* a unui soare albastru; recepteazâ *„razele roşii, fiind în stare să le descifreze intenţiile"*.

ARTEZIANA PURPURIE. Experimentarea voită prin supralicitarea posibilităţilor ştiinţei, cu scopul de a elucida fenomenul, aduce în actualitate visul personajului-narator:

„Închipuiţi-vă pomul cu fructe de rubin din basmele copilăriei. (...) De unde fructele micuţe ale nucului iradiau fiecare o lumină roşie egală, adunându-se în masa pâlpâitoare din faţa noastră, ca şi cum cineva ar fi deschis deodată nenumărate robinete invizibile, un fel de ţâşnituri luminoase crescură din nucile abia împlinite. Aş fi putut jura că sub ochii mei fusese răsucită cheia unor neobişnuite fântâni arteziene, ale căror jeturi de apă prindeau să salte cu tot mai multă putere, sub strălucirea purpurie a reflectoarelor. Era un spectacol atât de neobişnuit, multiplicând şi realizând în mare ceea ce luasem drept o plăsmuire de vis în noaptea când din floarea păpădiei porniseră aceleaşi raze, încât am încremenit şi mi-am încleştat degetele pe lemnul scaunului. (...) Colosala arteziană purpurie şi-a înălţat spre cer coloana în care desluşeam firicelele strălucitoare pornite din bulbul fiecărei nuci, a tremurat o clipă într-o supremă încordare, apoi, descriind brusc o curbă, şi-a prăbuşit şuvoiul scăpărător în palma Ioanei."

În această percepţie onirică a lucrurilor, vizualul are un efect plasticizant cu o funcţie estetică, dar şi simbolică. Planeta soarelui albastru, tărâm miraculos, cadrul feeric, e un element afin basmului. Faţă de fantastic, ce dă „un fior de sensibilitate, de ordinul spaimei, al terorii" (I. Biberi), personajul-martor nu trăieşte aceste sentimente: *„E poate curios, dar nu încercam nici un fel de spaimă"*.



Guatemala. Veche statuetă, reprezentând un echipament de cosmonaut

PRESUPUNERI. Ulterior, grădina în care au loc întâmplările miraculoase prin care trece fetiţa va fi săpată, rupându-se legătura cu această lume necunoscută: *„O altă lume, de pe altă planetă, ne întinsese mâna şi noi nu pricepusem să-i venim în întâmpinare, nimicisem poate unicul prilej de a afla câte ceva despre universul de gânduri al copacilor cu frunze roşii"*. Presupunerile profesorului Cornea, pregătite de multiple observaţii şi experimente, sunt incitante prin nivelul lor „de ficţiune maximă": *„fructele nucului crescuseră de la precedenta experienţă, proces pe care l-a asimilat cu dezvoltarea creierului unei vietăţi terestre"*, *„plantele gânditoare s-au dezvoltat printr-o lungă evoluţie asemănătoare celei a faunei terestre cu ai cărei reprezentanţi superiori pot fi comparate"*, *„la baza tuturor cuceririlor uimitoarei flore a stat munca"*, *„cunoaşterea sau necunoaşterea realităţii sentimentelor de către flora gânditoare"*. Faţă de timpul literaturii fantastice de esenţă magică, timpul S.F.-ului preferă viitorul: *„Dacă aceste presupuneri vor fi vreodată confirmate, miturile planetei soarelui albastru se vor dovedi fără îndoială de o factură cu totul neobişnuită"*.

Finalul glisează între realitate și fantastic, dezvăluind în persoana lui Vladimir Colin un scriitor plin de fantezie, cu o imaginație subtilă, și un stilist remarcabil.

ȚÂȘNITURILE ROȘII (fragment din text)

„Am fost gata să-i spun vreo două, pentru că era culmea să-nceapă să-mi dea lecții în privința felului cum se cuvenea să mă port cu Ioana, dar cuvintele mi s-au oprit pe buze. De unde fructele micuțe ale nucului iradiau fiecare o lumină roșie egală, adunându-se în masa pâlpâitoare din fața noastră, ca și cum cineva ar fi deschis deodată nenumărate robinete invizibile, un fel de țâșnituri luminoase crescură din nucile abia împlinite. Aș fi putut jura că sub ochii mei fusese răsucită cheia unor neobișnuite fântâni arteziene, ale căror jeturi de apă prindeau să salte cu tot mai multă putere, sub strălucirea purpurie a reflectoarelor. Era un spectacol atât de neobișnuit, multiplicând și realizând în mare ceea ce luasem drept o plăsmuire de vis în noaptea când din floarea păpădiei porniseră aceleași raze, încât am încremenit și mi-am încleștat degetele pe lemnul scaunului. Întorcându-mi privirile către Ioana, am văzut, după cum mă așteptam, că mărunte țâșnituri roșii izvorau și din palma ei. Dacă m-aș fi speriat, aș fi oprit imediat totul, dar feerica priveliște nu deștepta în mine, din nou, decât o mirare neîncrezătoare, o exaltare ciudată și amarul sentiment al izolării, al excluderii de la ininteligibila legătură dintre Ioana și straniile fenomene luminoase.

Colosala arteziană purpurie și-a înălțat spre cer coloana, în care deslușeam firicelele strălucitoare pornite din bulbul fiecărei nuci, a tremurat o clipă într-o supremă încordare, apoi, descriind brusc o curbă, și-a prăbușit șuvoiul scăpărător în palma Ioanei. Am scos un strigăt, temându-mă că masa incandescentă o va strivi, dar fata mea a primit torentul de raze fără o tresărire și, la paradoxala lumină de cuptor rece, ca a unui indescriptibil amurg, i-am văzut fața pe care un zâmbet extatic încremenise. Nările-i fremătau și printre buzele întredeschise răsuflarea i se precipita în ceea ce mi s-a părut a fi un straniu gâfâit calm.“

TEME DE LUCRU

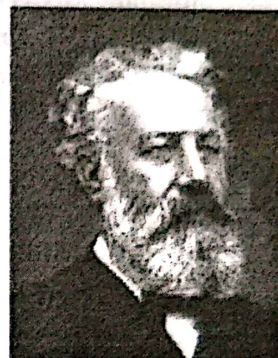
- Arătați rolul secvenței în economia povestirii.
- Delimitați elementele fantastice de cele științifico-fantastice din text, având în vedere următoarele: planul real – ireal; spațiu – timp; personaje. *(S. P. S.)*

BIBLIOGRAFIE: Cărășel, Aurel – *Dicționar de autori SF*, Editura Vlad / Vlad, Craiova, 1996; Manolescu, Florin – *Literatura SF*, Ed. Univers, București, 1980.

Jules VERNE

20.000 de leghe sub mări

AUTORUL ŞI OPERA SA



Scriitorul francez s-a născut la Nantes, în 8 februarie 1828, şi a murit la Amiens, în 24 martie 1905. Şi-a făcut studiile în oraşul natal şi apoi la Paris. În tinereţe a frecventat cercul literar al scriitorului Dumas-tatăl. Şi-a cucerit faima mondială ca maestru al romanelor de aventuri şi călătorii. Visul său a anticipat marile descoperiri ale ştiinţelor moderne. Scrierile sale se bazează pe o solidă erudiţie şi conţin adevăruri ştiinţifice verificate în practică. Epoca marilor cuceriri ştiinţifice şi a explorării unor tărâmuri depărtate şi-a găsit în el un entuziast interpret, dotat cu o fantezie uimitoare. Povestitor captivant, Jules Verne a imprimat un caracter de verosimilitate întâmplărilor celor mai fantastice. Scrise într-un stil limpede şi simplu şi cu vădite accente satirice şi umoristice, romanele sale prezintă interes şi sub aspect social şi psihologic. Eroii lui Jules Verne dovedesc o încredere neţărmurită în raţiunea, inteligenţa şi voinţa omului, puse în slujba progresului ştiinţei, spre binele întregii umanităţi.

Printre cele mai cunoscute scrieri ale autorului amintim: *Cinci săptămâni în balon* (1863), *De la pământ la lună* (1865), *Copiii căpitanului Grant* (1867 – 1868), *20.000 de leghe sub mări* (1870), *Ocolul pământului în 80 de zile* (1873), *Insula misterioasă* (1875), *Căpitan la 15 ani* (1878), *Mathias Sandorf* (1885), *Robur cuceritorul* (1886), *Castelul din Carpaţi* (1892) ş.a. Prin vivacitatea mesajului ei uman şi prin fantezia ei debordantă, opera lui Jules Verne se bucură de o imensă popularitate.

Scrierile lui Jules Verne au fost receptate destul de devreme şi în ţara noastră, direct în limba franceză, dar şi traduse. În cele ce urmează, ne oprim asupra romanului *20.000 de leghe sub mări*, sub semnul avertismentului: „Cărţile mele vor prezenta totdeauna aparenţa unor ficţiuni".

PREZENTAREA TEXTULUI

MISTERUL MONSTRULUI MARIN. Începutul acestei cărţi este aşezat, în mod deliberat, sub „pecetea tainei". Aflăm că „*în anul 1866 s-a petrecut o întâmplare ciudată, un fenomen nelămurit şi neînţeles...*", care i-a neliniştit pe locuitorii porturilor şi a frământat „*opinia publică de pe întregul glob*". Cei mai tulburaţi au fost marinarii. Mai multe vase întâlniseră pe mare „*un fel de obiect lunguieţ, în formă de fus, câteodată fosforescent, şi cu mult mai mare şi mai rapid decât o balenă*". Toate consemnările în diferitele jurnale de bord se potriveau între ele „*în ceea ce priveşte structura lucrului ori fiinţei aceleia, viteza incalculabilă a mişcărilor sale, puterea uimitoare cu care înainta, vitalitatea rară cu care părea înzestrată*". Opinia generală era că „*dacă ar fi fost un cetaceu, el ar fi întrecut în mărime pe toţi cei cunoscuţi de ştiinţă până atunci*".

Misterul acesta trebuia lămurit. Era cu neputinţă ca întâmplarea să fie lăsată să treacă în rândul basmelor.

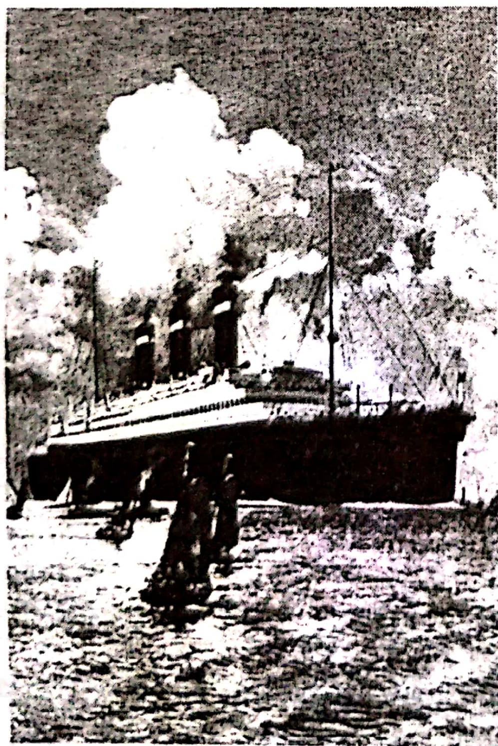
Când se credea că lucrurile s-au liniştit, noi incidente, îndeosebi cel al navei „Scoţia", readuc în discuţie mult controversata problemă, încât „*toate naufragiile ale căror*

cauze n-au putut fi cunoscute au fost puse pe seama monstrului marin", iar publicul călător cerea cu insistență „*ca mările să fie scăpate cu orice preț de îngrozitorul cetaceu*", mai teribil decât faimoasa balenă albă Moby Dick. Ipoteza existenței unui vas „submarin" de o asemenea forță motrice era exclusă.

Întors de la New York, dintr-o expediție științifică unde fusese trimis de guvernul francez, profesorul Pierre Aronnax, de la Muzeul de istorie naturală din Paris, autorul unei cărți intitulate *Misterele din adâncul mărilor*, este somat să-și exprime părerea în legătură cu monstrul. O face într-un articol publicat în ziarul „New York Herald". Speculând efectul echivocului, autorul articolului formulează soluția problemei de rezolvat sub forma unei dileme.

O FREGATĂ PĂRĂSEȘTE PORTUL BROOKLYN. Pragmatici, americanii luară primii hotărârea urmăririi cetaceului. O fregată de mare viteză, „Abraham Lincoln", condusă de căpitanul Farragut, este trimisă să cerceteze apele globului. Dar se întâmplă un lucru ciudat. După ce se luă hotărârea ca monstrul să fie urmărit, acesta nu mai apăru. „*Timp de două luni nu se mai auzi nimic despre el. Nici o navă nu-l mai întâlni. Se vorbise atâta despre monstru, chiar și prin cablul transatlantic! De aceea unii glumeți pretindeau că, printr-un șiretlic, monstrul oprise în drum vreo telegramă, aflând de toate uneltirile și punându-se la adăpost.*" Cu trei ore înainte ca fregata să părăsească cheiul din Brooklyn, profesorul Aronnax primește o scrisoare din care află că guvernul Statelor Unite s-ar arăta încântat ca Franța să fie reprezentată, prin persoana sa, în amintita expediție. Firește că invitația nu putea rămâne neonorată, deși dorul de Franța, îndeosebi de locuința din Jardin des Plantes și de prețioasele sale colecții, se cuibărise deja în sufletul profesorului. Rămâne însă încredințat că „*toate drumurile duc spre Europa și monstrul are să fie atât de cumsecade*" încât să-l ducă spre coastele Franței.

Însoțit de servitorul său, tânărul și devotatul Conseil, pasionat al clasificărilor biologice, profesorul se îmbarcă pe vasul dotat cu toate mijloacele de distrugere. „*Dar asta nu era totul; pe vas se afla și canadianul Ned Land, regele vânătorilor cu cangea.*" Cei trei se vor simți solidari în confruntările primejdioase care îi așteaptă, devenind foarte buni prieteni. De altfel, cultul solidarității și al prieteniei constituie o subtemă a cărții.



Linia maritimă Red Star.
Desen de epocă

În sfârșit, fregata părăsește portul, în aclamațiile mulțimii, intrând în apele Atlanticului. Căpitanul Farragut crede cu toată tăria în existența uriașului cetaceu și dorește cu ardoare să-l răpună.

PRIZONIERI ÎN „MAȘINA FANTASTICĂ". Așteptarea momentului întâlnirii cu monstrul sporește tensiunea în sânul echipajului. Aflați de-acum la marginile Pacificului, unii sunt aproape descurajați, când, deodată, Ned anunță ivirea misteriosului obiect „*luminos*", descris, nu fără umor, de profesorul Aronnax, cu bine cunoscuta lui minuție de naturalist, maniac al clasificărilor în regnuri, specii și subspecii de tot felul, dar și cu o fină ironie la adresa „americanismului". Fregata „Abraham Lincoln"

atacă. În urma confruntării cu „*monstrul*“, eşuează, iar cei trei naufragiaţi nimeresc pe spatele tare al pretinsului monstru (de oţel!), căruia îi dau târcoale, uimiţi de ineditul situaţiei în care se găsesc. La un moment dat îşi fac apariţia „*opt voinici cu faţa acoperită*“ care-i trag fulgerător în „*maşina lor fantastică*“. În acea „*închisoare plutitoare*“ şi într-o beznă desăvârşită, se simt precum biblicul Iona în pântecele chitului.

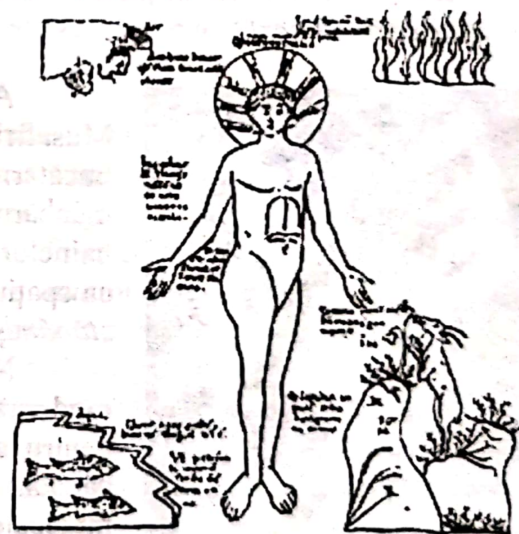
Prizonierii cercetează, pipăind, interiorul, când, pe neaşteptate, se aprinde o lumină puternică, aproape să-i orbească. Era acea lumină (electrică!) pe care o văzuseră când urmăreau monstrul. La scurt timp apar doi oameni, cu o înfăţişare deosebită, cu care captivii încearcă să intre în dialog, folosindu-se, pe rând, de limbile franceză, engleză, germană şi latină. Inutil însă. Gazdele par a vorbi o limbă cu totul necunoscută, ceea ce îl face pe Conseil să-şi exprime regretul „*că nu se vorbeşte peste tot o singură limbă*“.

Ca nişte gentlemeni ce se respectă, musafirii vor să ştie cât e ceasul şi când li se va servi masa de seară. Au însă sentimentul că destinul le-a hărăzit să afle „*un secret cumplit*“, dar şi că şi-au pierdut, probabil, definitiv libertatea. Astfel identificăm o altă subtemă, cea a libertăţii. De altfel, eroii nu abandonează ideea de a evada la ivirea momentului şi împrejurării potrivite. Apreciind situaţia în care se află, mereu fac recurs la logică. Sunt nişte „cartezieni“. Aparţin doar spiritualităţii şi culturii franceze!

Cel care părea cu adevărat stăpânul vasului reapare şi le vorbeşte, în cele din urmă, într-o franceză fără cusur şi cu o voce calmă şi pătrunzătoare.

OMUL MĂRILOR (fragment din roman)

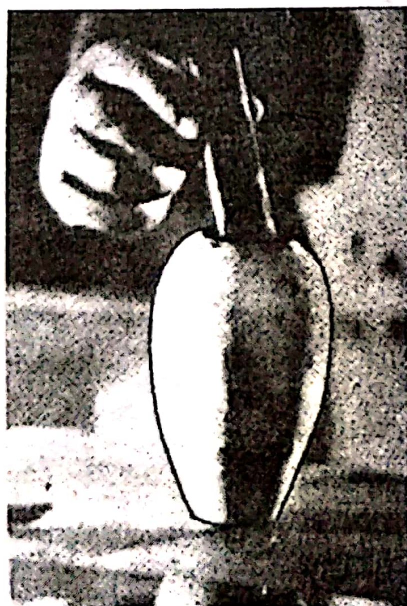
„*– Domnilor, cunosc la fel de bine franceza, engleza, germana şi latina. Aş fi putut deci să vă răspund de la prima noastră întâlnire, dar am vrut mai întâi să vă cunosc şi apoi să chibzuiesc. Povestea dumneavoastră, pe care am ascultat-o de patru ori, şi care de fiecare dată a avut un conţinut cu totul asemănător, mi-a arătat cine sunteţi... Însă, după ce am aflat cine sunteţi, am dorit să chibzuiesc asupra hotărârii pe care o voi lua în privinţa dumneavoastră. Am stat mult la îndoială. Împrejurări nenorocite v-au adus în faţa unui om care a rupt orice legătură cu omenirea. Aţi venit să-mi tulburaţi liniştea... Nimic nu mă obligă să vă dau ospitalitate. Dacă ar fi trebuit să mă despart de dumneavoastră, nu mai aveam de ce să vă revăd. Puteam să vă urc pe puntea vasului care v-a servit de adăpost, să mă scufund în apă şi să uit că aţi existat cândva... dar m-am gândit că propriul meu interes ar putea să se împace cu acea milă firească, la care orice făptură omenească are dreptul. Fiindcă soarta v-a aruncat pe vasul meu, veţi rămâne aici. Veţi fi liberi, dar în schimbul acestei libertăţi, care de altfel nu va fi deplină, vă cer o singură condiţie... Iat-o: s-ar putea ca unele întâmplări neprevăzute să mă silească să vă ţin închişi câteva ceasuri sau câteva zile în cabinele dumneavoastră! Deoarece doresc să nu folosesc niciodată forţa, aştept de la dumneavoastră, într-un asemenea caz,*



Omul
reprezentat ca un rezumat al universului

mai mult decât în toate celelalte, o ascultare absolută. Făcând aşa, vă scutesc de orice răspundere, fiindcă eu sunt acela care trebuie să vă împiedice să vedeţi ceea ce nu trebuie să fie văzut... Nu sunteţi decât prizonierii mei, în urma unei lupte! Deşi aş putea, cu un singur cuvânt, să vă scufund în adâncurile oceanului, vă ţin lângă mine. Dumneavoastră sunteţi cei care m-aţi atacat! Dumneavoastră sunteţi cei care aţi venit să smulgeţi taina vieţii mele, pe care nici un om pe lume nu trebuie să o pătrundă! Şi credeţi că am să vă trimit iarăşi pe pământ, unde nimeni nu trebuie să mă cunoască? Niciodată! Dacă vă ţin aici, nu o fac din plăcere, ci din nevoia de a mă apăra pe mine însumi... Daţi-mi voie să vă spun că nu veţi regreta timpul pe care îl veţi petrece pe bordul vasului meu. Veţi călători prin ţara minunilor (...).

Vă veţi plictisi cu greu de priveliştea pe care o veţi avea neîncetat în faţa ochilor. Am de gând să fac din nou înconjurul lumii submarine, pentru a revedea – cine ştie, poate pentru ultima dată – tot ce am putut să studiez în fundul mărilor pe care le-am străbătut de atâtea ori... De astăzi înainte veţi intra într-o lume nouă, veţi vedea ce n-a văzut încă nici un om – fără a mă pune la socoteală pe mine şi pe tovarăşii mei – şi datorită mie planeta noastră vă va dezvălui ultimele ei taine... Pentru dumneavoastră, domnule (se adresează profesorului, n.n.), *nu sunt decât căpitanul Nemo. Iar dumneavoastră şi tovarăşii dumneavoastră nu sunteţi pentru mine decât nişte călători de pe Nautilus... Marea este rezervorul uriaş al naturii. În mare măsură găseşti liniştea desăvârşită. Nici un despot nu o stăpâneşte. La suprafaţa ei, tiranii mai pot să-şi folosească drepturile nelegiuite, mai pot să se bată, să se mănânce unul pe altul, să aducă toate grozăviile de pe pământ. Dar la treizeci de picioare sub nivelul mării, puterea lor încetează şi influenţa lor piere... Trăiţi, trăiţi aici, în sânul mărilor! Aici nu am nici un stăpân, aici mă simt cu adevărat liber!*"



Baterie electrică de 1,5 V fabricată în urmă cu 2000 de ani. Muzeul din Bagdad

ARCA LUI NOE ÎN VARIANTĂ MODERNĂ. Musafirii de pe Nautilus sunt iniţiaţi, mai întâi, în tainele bucătăriei subacvatice. Nemo deconspiră natura feluritelor mâncăruri produse în adâncuri. De asemenea, provenienţa hainelor purtate, făcând, implicit, un elogiu mării, înţeleasă ca spaţiu al libertăţii absolute, pe care „*nici un despot nu o stăpâneşte*".

Nautilus este un fel de Arcă a lui Noe, în variantă modernă. Dacă biblicul Noe a luat în arcă vieţuitoare, pentru a le salva de la potop, Nemo ia cu el cărţile de căpătâi ale omenirii, tablouri ale marilor maeştri, creaţii muzicale ale compozitorilor celebri, dar şi oameni de diferite naţionalităţi. Precum şi o colecţie de rarităţi ale lumii. Toate acestea sunt pretexte pentru iniţierea cititorului în orizontul culturii, ştiinţei şi al artei. În trei capitole succesive (*Nautilus*, *Totul cu ajutorul electricităţii*, *Câteva clipe*) ne sunt oferite informaţii privind instrumentele de navigaţie de la bord, forţa de locomoţie şi construcţia vasului submersibil.

PATRU MII DE LEGHE SUB PACIFIC. Capitolul intitulat *Fluviul Negru* constituie un moment important în economia narațiunii, deoarece marchează coordonatele geografice de unde începe fabuloasa călătorie. Parcurgând curentul Curo-Sivo sau Fluviul Negru, cei trei captivi de pe submarin vor cunoaște taine ale adâncurilor: păduri submarine din insula Crespo, schelete de vase putrezite, stânci de mărgean, lumea mirifică a feluritelor specii de pești etc. Toate acestea, și încă multe altele, ni se vor releva pe parcursul celor *„patru mii de leghe sub Pacific"* străbătute de Nautilus. Contemplând oceanul, Nemo visează la posibile orașe nautice, la case submarine, asemenea lui Nautilus. Nu lipsesc nici peripețiile palpitante, ca de pildă izbirea vasului de o stâncă, în strâmtoarea Torres. La asaltul sălbaticilor papuași de pe insula Gueborrar asupra lui Nautilus, căpitanul Nemo va scăpa tot cu ajutorul electricității, punând *„între el și asediatori o adevărată rețea electrică, pe care nimeni n-o putea trece nepedepsit"*. Ferind recifele întâlnite în cale, pătrunde în Marea Timor și ajunge *„în insula cu același nume"*, condusă de rajahi, un fel de prinți care susțin că *„se trag din crocodili, adică din cea mai înaltă spiță din care, după părerea lor, ar putea să descindă o ființă omenească"*. Schimbând direcția, vasul se îndreaptă spre Oceanul Indian. Adevăratul traseu numai Nemo îl cunoaște. Pe tot parcursul călătoriei, căpitanul face experiențe și măsurători, urmărite cu viu interes de profesorul Aronnax. Nemo se arată dispus să-i împărtășească profesorului rezultatul experiențelor sale. La un moment dat, stăpânit de o ură cumplită, Nemo îi cere lui Aronnax să-i îndeplinească unul dintre angajamentele luate, adică să se lase închis, împreună cu tovarășii săi, *„cât timp voi crede eu de cuviință"*. Cei trei cad într-un somn adânc. A doua zi Aronnax îl întâlnește pe căpitanul Nemo foarte abătut. Acesta îi cere profesorului să vadă un bolnav din echipajul vasului. Omul avea craniul zdrobit *„cu un instrument tare"*. Nesupraviețuind rănii, omul cu capul zdrobit este îngropat într-un adânc de mărgean. Aici își pregătește și Nemo mormântul, stăpânit de o *„neîncredere sălbatică, de nepotolit față de societatea omenească"*. Cu această *„tulburătoare scenă din cimitirul de mărgean"* se încheie prima parte a romanului.

MISTERUL CĂPITANULUI NEMO. Cu pătrunderea lui Nautilus în apele Oceanului Indian începe cea de-a doua parte a cărții. Nemo rămâne pe mai departe o figură enigmatică. Conseil crede cu tărie că Nemo este un fel de geniu neînțeles, retras într-o lume de nepătruns ca să poată trăi nestingherit. Pentru profesorul Aronnax lucrurile sunt mai complicate și trebuie privite altfel. Căpitanul *„nu se mulțumea doar să fugă de oameni! Puternicul vas nu slujea numai unei dorințe de neînfrânt pentru libertate, era poate și o armă pentru cine știe ce răzbunări cumplite"*. Astfel suspansul se menține. Misterul căpitanului Nemo rămâne încă neelucidat. După ce străbătuse patru mii de leghe de-a lungul Pacificului, personajul narator, profesorul Aronnax, se întreabă (și ne întreabă!) dacă *„trebuie să-l urâm sau să-l admirăm pe căpitanul Nemo? Trebuie să-l socotim victimă sau călău?"*

Străbătând apele Oceanului Indian, alte minunății și curiozități vor desfăta ochiul. Printre acestea, un animal *„plăcut la vedere"* și ale cărui obiceiuri au fost studiate de Aristotel, Ateneus, Plinius, Opianus, care *„vorbiseră despre el cu toată arta poeților Greciei și Romei"*. Ei îl numiseră „nautilus" sau „pompilius". Știința modernă îl consemnează în denumirea de „argonaut". Tăind Ecuatorul, Nautilus intră în Emisfera Boreală, însoțit de un *„alai fioros de rechini"*. În largul Golfului Bengal pluteau cadavre la suprafața apei. *„Erau morții orașelor indiene, târâți de Gange până în larg."* Ajunși în fața insulei Ceylon, oaspeții află că aceasta este un *„loc vestit pentru pescuitul perlelor"*. Facem

cunoştinţă cu lumea obositoare şi plină de riscuri a pescuitorilor de perle. Căpitanul Nemo are ocazia să-şi dezvăluie generozitatea şi curajul. Se luptă cu un rechin fioros ce-l atacase pe un biet pescuitor, căruia îi oferă un săculeţ de perle. La rândul său, Nemo este salvat de monstrul marin de către Ned, căruia îi va mulţumi. „*Indianul* – spune Nemo – *era un locuitor din ţara asupriţilor, şi până la ultima mea suflare am să fiu de partea celor asupriţi.*"



Egipt. Al-Arish.
Plajă la Marea Mediterană

Avatarurile celor de pe Nautilus continuă în Marea Roşie, „*vestitul lac al tradiţiilor biblice*", după ce trecuseră mai întâi prin Strâmtoarea Bab-el-Mandeb, al cărei nume în limba arabă înseamnă „Poarta lacrimilor". Apoi, din Marea Roşie, prin misterioasa trecătoare subterană Arabian-Tunnel de sub Canalul de Suez, ies în Mediterana. Cu desemnarea pe hartă a arhipelagului grecesc, suntem proiectaţi în miezul miturilor şi al legendelor, dar şi în trecutul istoric mai apropiat. Nautilus trece printr-o zonă a erupţiilor vulcanice submarine, cu degajare de temperatură ridicată. Mediterana, cea mai albastră dintre mări, este „*un adevărat câmp de bătălie pe care Pluton şi Neptun se luptă încă pentru împărţirea lumii*". Adâncurile Mediteranei le dezvăluie şi regiunea cea mai bogată în naufragii „*pe măsură ce se apropie de Gibraltar*".

SPRE POLUL SUD. Ieşit din Mediterana, Nautilus intră în apele Atlanticului. Din nou Land creează scenariul unei evadări, socotind împrejurarea favorabilă, câtă vreme submarinul plutea în apele portugheze, îndreptându-se spre nord, de-a lungul ţărmului. La decizia lui Ned se raliază şi Aronnax, care trăieşte cu emoţie gândul evadării. De la Nemo, profesorul află un episod dramatic din istoria Spaniei. Este vorba de naufragiul din Golful Vigo, unde în anul 1702 amiralul Château-Renand şi-a scufundat flota încărcată cu aur şi pietre preţioase, pentru a nu cădea în mâinile duşmanilor englezi. Nemo se socotea un fel de „*moştenitor direct al comorilor smulse de la incaşii învinşi de Fernando Cortez*" şi recuperează de pe fundul mării aurul pe care îl oferă apoi celor oropsiţi.

Cercetând harta, Aronnax constată că Nautilus se îndreaptă spre sud-sud-est, întorcând spatele Europei. Speranţa evadării se spulberă şi de data aceasta. Căpitanul Nemo îi propune lui Aronnax să viziteze fundul mărilor noaptea, pe întuneric: „*Vom umbla mult şi va trebui să urcăm un munte. Drumurile nu prea sunt bine întreţinute*", îl avertizează, glumeţ, Nemo.

Îmbrăcaţi în costumul de scafandru, cei doi păşiră „*pe fundul Atlanticului, la o adâncime de trei sute de metri*". Urmărindu-şi călăuza, şi în lumina unui foc din zare, profesorul urcă un munte subacvatic, uimit tot timpul de priveliştile de nedescris. „*Îmi dau bine seama că ceea ce povestesc nu poate fi crezut. Dar întâmplările au numai o aparenţă de neadevăr, ele sunt de fapt reale, de necontestat. N-a fost un vis. Am simţit şi am văzut totul cu proprii mei ochi.*" Eforturile exploratorilor noştri sunt răsplătite, căci descoperă ruinele legendarului oraş Atlantida, despre care vorbeşte filosoful Platon.

Îndreptându-se întins către sud, Nautilus intră în curentul Gulf-Stream, ajungând apoi în Marea Sargaselor, împânzită de ierburi. Peste puţină vreme va întâlni caşaloţi şi balene. Apoi, contrar aşteptărilor, Nautilus urcă spre regiunile australe.

Desprins din gheţurile unei banchize, Nautilus atinge în cele din urmă Polul Sud. Este ziua de 21 martie 1868, când Nemo, desfăşurând un drapel negru cu litera N brodată în aur, strigă triumfător: „*Adio, soare! Apune sub ocean, astru luminos, şi lasă noaptea de şase luni să-şi întindă umbrele pe noul meu domeniu!*"

ALTE ÎNTÂMPLĂRI. Dar şirul peripeţiilor continuă. Trecând de cercul polar, vasul se îndreaptă spre Capul Horn, nu departe de Ţara de Foc cu apele ei bogate în peşte şi legume de mare. Direcţia urmată va fi coasta Americii de Sud, de care apoi se va îndepărta. Cei de pe Nautilus se vor confrunta cu uriaşele caracatiţe. Ned este pe punctul de a fi ucis de o astfel de caracatiţă. Este salvat, ca prin minune, de Nemo, care astfel îşi plăteşte datoria faţă de canadian.

Nemo este trist pentru că şi-a pierdut un al doilea tovarăş, ucis de fălcile necruţătoare ale caracatiţei. Acesta nu se va odihni în „*apele liniştite ale cimitirului de mărgean*". După mai multe zile de plutire fără ţintă, Nautilus îşi va relua drumul spre nord, urmând apele „*celui mai mare fluviu al mării*", curentul Gulf-Stream. Profesorul poartă o discuţie cu Nemo, pe tema eliberării prizonierilor. Căpitanul rămâne însă inflexibil în hotărârea sa. Nautilus este încercat de o teribilă furtună. Scăpat de urgie, va atinge capătul de sud al bancului Terra Nova. Cititorul este informat cu date despre faimosul cablu transatlantic. La un moment dat, căpitanul îşi fixă un punct, spunând: „*Aici e!*" După care coboară în submarin. Nemo venise să viziteze mormântul vasului „Răzbunătorul", devenit celebru în luptele navale, şi care, în confruntarea cu o escadră engleză, „*a preferat să se scufunde cu cei trei sute cincizeci şi şase de marinari decât să se predea şi a dispărut sub valuri în strigăte «Republica»*".



Sculpturi gigantice din Insula Paştelui

SFÂRŞITUL AVENTURII. Aventura lui Nautilus pe apele mărilor şi oceanelor se apropie de sfârşit. Atacat de un cuirasat, Nemo se pregăteşte să riposteze, stăpânit de o teribilă ură şi dorinţă de răzbunare. Cuirasatul ce-i vine în întâmpinare este făcut vinovat de pierderea a tot ce a avut mai drag: patrie, soţie, copii, tată şi mamă. Taina căpitanului Nemo pare a se dezlega. Nautilus loveşte cuirasatul cu pintenul său necruţător, scufundându-l în abisul apelor. Judecătorul Nemo, „*adevărat arhanghel al urii*", îşi face datoria. Retras în camera sa, îngenunchează în faţa portretelor soţiei şi ale celor doi copilaşi, izbucnind în lacrimi. După ce străbate Marea Mânecii, Nautilus goneşte spre nord cu o viteză ameţitoare. Vasul părea a nu mai fi controlat. În sfârşit, prizonierii de pe Nautilus iau hotărârea de a părăsi, cu orice preţ, vasul. Aronnax îl întâlneşte pentru ultima oară pe Nemo, ridicat de la orgă şi venit în întâmpinarea profesorului; căpitanul murmură ultimele cuvinte: „*Dumnezeule atotputernic! Destul! Destul!*" În clipa când cei trei încercau să desprindă luntrea pentru a evada, Nautilus fusese prins în uriaşul vârtej numit Maelstöm, din care n-a scăpat nici un vas. Spre norocul lor, luntrea s-a smuls din vârtej. Aronnax, Ned şi Conseil se trezesc în coliba unui pescar norvegian, aşteptând momentul prielnic întoarcerii în Franţa.

Călătoria, uliseană în felul ei, se încheie aici. Finalul romanului stă sub semnul echivocului: *„Voi fi crezut oare? Puțin îmi pasă, la urma-urmei! Pot spune însă că acum am dreptul să vorbesc despre mările sub care, timp de aproape zece luni, am străbătut douăzeci de mii de leghe, că am dreptul să vorbesc despre ocolul submarin al pământului care mi-a destăinuit atâtea minunății în Pacific, în Oceanul Indian, în Marea Roșie, în Mediterana, în Oceanul Atlantic și în mările australe și boreale*".

Nemo și submarinul său tind, mai degrabă, la condiția unui mit modern: al cunoașterii prin asumarea jertfei. De altfel, foarte multe situații și întâmplări din roman consună cu mituri clasice bine cunoscute. Câteva le-am amintit, în mod tangențial. Cititorul avizat poate descoperi și altele. Nu poate exista literatură mare în absența mitului, singur generator de semnificații profunde și etern umane. Așa ne explicăm nevoia de mituri, ca și nevoia de sacru. Ultima frază a cărții este deosebit de interesantă, chiar în sensul celor afirmate mai înainte: *„Dacă destinul său* (al lui Nemo, n.n.) *este ciudat, el este și sublim totodată! Oare n-am priceput aceasta prin mine însumi? N-am trăit chiar eu zece luni dintr-o viață supranaturală? De aceea, la întrebarea pusă acum șase mii de ani de Eclesiast: «Cine a putut pătrunde vreodată adâncurile prăpastiei?», dintre toți oamenii numai doi au acum dreptul să răspundă: căpitanul Nemo și cu mine*".

TEME DE LUCRU

- Citiți cu atenție textul și comentați opiniile profesorului Aronnax.
- Faceți o paralelă între căpitanul Farragut și căpitanul Ahab, eroul romanului *Moby Dick* al lui Melville. Evidențiați asemănări și deosebiri.
- Urmăriți portretele făcute celor două personaje, Conseil și Aronnax; observați maniera de a portretiza.
- Ilustrați caracterizarea celor trei: Aronnax, Ned și Conseil, servindu-vă de citate atent alese.

(I. M.)

BIBLIOGRAFIE: Ralea, Mihai – *Actualitatea lui Jules Verne*, în *Portrete, cărți, idei*, E.L.U., București, 1966; Verne, Jules – *20.000 de leghe sub mări*, Ed. Ion Creangă, București, 1971.

H.G. WELLS

Oul de cristal

AUTORUL ȘI OPERA SA



Romancier, istoric și sociolog, continuator al tradițiilor realiste în literatura engleză, H.G. Wells s-a născut într-o familie modestă din Bromley, comitatul Kent, la 21 septembrie 1866 (a decedat în 1946, august 13). A studiat biologia, un timp a fost profesor, apoi s-a consacrat scrisului. O primă perioadă a creației sale este dedicată literaturii științifico-fantastice, domeniu în care îl continuă pe Swift, și care i-a adus celebritatea: *Mașina timpului* (1895), *Insula doctorului Moreau* (1896), *Omul invizibil* (1897),

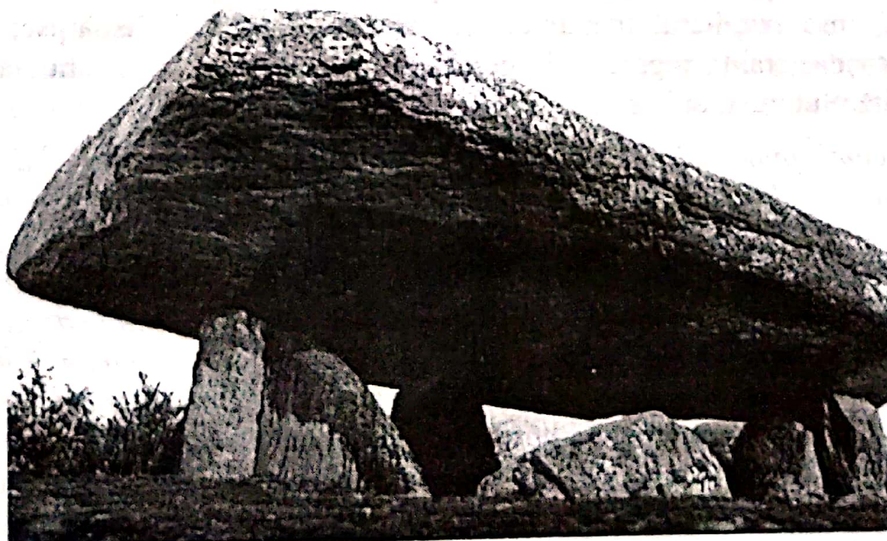
Războiul lumilor (1898), *Când se va trezi cel adormit* (1899), *Primii oameni în lună* (1901). O a doua perioadă a creației literare a lui Wells cuprinde romane de moravuri sau de investigație socială, dintre care cel mai cunoscut titlu este *Tono-Bungay* (1909). Alte scrieri ale sale au o evidentă notă utopică: *Omenirea în formare* (1903), *O Utopie modernă* (1905), *Noul Machiavelli* (1910). Creatorul, sublinia Ion Hobana, „se impune ca un om al secolului al XX-lea încă din primele sale romane, apărute înainte de 1900; beneficiind plenar de efervescența manifestată în toate domeniile activității umane, Wells extrapolează cu mai multă îndrăzneală datele și ipotezele științei și pătrunde în mecanismul intim al fenomenelor sociale".

PREZENTAREA TEXTULUI

DEBUTUL POVESTIRII. *Oul de cristal* este una dintre cele mai cunoscute proze scurte ale lui H.G. Wells, un clasic al literaturii științifico-fantastice.

Povestirea se construiește la început pe repere aparent fixe, realiste, pentru ca ulterior intriga să instituie ambiguitatea dintre planurile în care este prezentat personajul central. Astfel incipitul nu induce cu nimic atmosfera fantastică, ci doar schițează stranietatea care se păstrează în limitele realului până la descoperirea pe care o face domnul Cave, posesorul oului de cristal. Vocea naratorială este distanțată, povestirea se face la persoana a III-a, din perspectiva unui narator aparent omniscient, aflat în spatele tuturor actanților, însă la sfârșitul relatării situația se va modifica sensibil. Iată cum debutează povestirea:

> *„Până acum un an exista o prăvălie mică și foarte murdară lângă Seven Dials, deasupra căreia era înscris cu litere galbene, șterse de vreme, numele lui «C. Cave, Naturalist și Negustor de Antichități». Conținutul vitrinelor sale era ciudat de variat: câțiva colți de elefant, un joc de șah incomplet, mătănii și arme, o cutie cu ochi, două cranii de tigru și unul omenesc, câteva maimuțe împăiate mâncate de molii (una cu o lampă în mână), un scrin demodat, un ou de struț, sau așa ceva pătat de muște, niște unelte de pescuit și un acvariu de sticlă gol, extraordinar de murdar. Exista de asemenea, în momentul când începe această povestire, un bloc de cristal lucrat în forma unui ou și șlefuit ca un briliant. La el priveau doi oameni*



Monument megalitic numit Masa negustorilor

care stăteau afară, în fața vitrinei: unul dintre ei, un pastor înalt și subțire, celălalt un tânăr cu barba neagră, oacheș la față, îmbrăcat într-un costum modest. Tânărul cel oacheș vorbea cu gesturi vii și părea nerăbdător ca tovarășul său să cumpere obiectul."

Wells creează prin determinările adverbiale și prin folosirea imperfectului verbului („*până acum un an exista...*", „*exista de asemenea, în momentul când începe această povestire*") contextul propice introducerii unei relatări care se întoarce spre trecut, pentru ca după această analepsă convențională în cazul narațiunii din perspectiva „dindărăt" (naratorul știe mai mult decât personajele sale) autorul să opteze spre transgresia către prezent, un prezent al coparticipării înșelătoare, al înfățișării faptelor, nu al spunerii propriu-zise. Însă până în final aceste trucuri narative rămân în domeniul relatării, ceea ce face ca misterul să fie gradual creat de narator: acesta spune ceea ce știe, ceea ce a aflat, dar nu spune tot, pentru că treptat nici el nu-și mai poate explica lucrurile, devine deci din narator-instanță auctorială omniscientă un narator-martor, sfârșitul povestirii păstrându-se deschis.

CIUDĂȚENIILE DOMNULUI CAVE. Subiectul se dezvoltă simplu, fără întâmplări surprinzătoare în prima parte a desfășurării acțiunii: fabula îi înfățișează pe cei doi – pastorul și tânărul ce-l însoțea – intrând în prăvălia domnului Cave. Aici tratează cu acesta asupra prețului oului de cristal, care i se pare pastorului mult prea mare. Negustorul lasă impresia că nu mai vrea să-și vândă marfa, și precizează că oul a fost promis altui cumpărător care venise înaintea celor doi. Pretextele pe care le inventează dl. Cave o intrigă pe soția acestuia, care insistă să-l vândă. Pastorul pleacă promițând să se întoarcă peste câteva zile, astfel încât eventualul doritor să nu fie prejudiciat de obiectul „oprit". Pe zi ce trece însă, dl. Cave retrage oul din calea privitorilor și a potențialilor cumpărători, devenind pentru familie din ce în ce mai „ciudat": „*Domnul Cave era chiar mai distrat decât de obicei și în afară de asta neobișnuit de iritat. După masă, când soția era ocupată cu somnul obișnuit, scoase din nou cristalul din vitrină*".

Într-o zi, cristalul nu mai este de găsit, doamna Cave și copiii acesteia îl acuză că l-ar fi ascuns, dar negustorul simulează uimirea la vestea dispariției oului. Pentru că refuzul domnului Cave de a-și vinde marfa i-a făcut pe cei doi curioși, pastorul și tânărul se întorc să-l cumpere, însă rezultatul tentativei lor este dezolant, oul dispăruse; doamna Cave lăsându-le totuși speranța regăsirii, le cere adresa pentru a-i putea anunța. Adresa va fi ulterior rătăcită. Și totuși, oul se află într-un loc sigur:

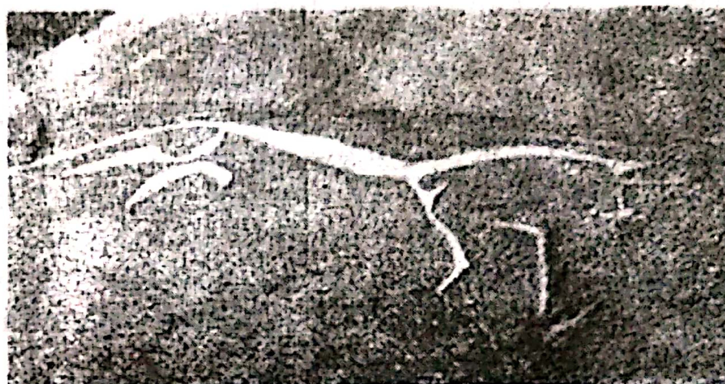
„Acum, spunând lucrurilor pe nume, trebuie să recunoaștem că domnul Cave era un mincinos. Știa perfect de bine unde se află cristalul. În apartamentul domnului Jacob Wace, asistent-preparator la spitalul St. Catherine din Westbourne Street. Era pe bufet, acoperit parțial cu o catifea neagră, lângă o garafă de whisky american. De fapt, amănuntele acestei expuneri au fost obținute de la domnul Wace.

I-a povestit o istorie complicată. Cristalul, după cum spunea, intrase în posesia sa împreună cu alte lucruri disparate rămase de la o licitație impusă unui alt negustor de curiozități și, necunoscând ce valoare avea, îl etichetase la zece șilingi. I-a zăcut în prăvălie la acest preț câteva luni și tocmai se gândea să-i «reducă prețul», când a făcut o descoperire neobișnuită."

REVELAȚIA (fragment din text)

„În cămăruța murdară era întuneric de nepătruns, cu excepția unui loc unde zări o strălucire neobișnuită. Apropiindu-se, descoperi că era oul de cristal care se găsea în colțul tejghelei, lângă fereastră. O rază subțire străbătea printr-o crăpătură a oblonului, cădea pe obiectul de cristal și părea că îl umple în întregime de lumină.

Domnului Cave îi trecu prin minte că aceasta contravenea legilor opticii, așa cum le cunoscuse el în tinerețe. Putea înțelege că razele erau refractate în cristal și că se strângeau într-un focar interior, dar iradiația aceasta venea în dezacord cu noțiunile sale de fizică. Se apropie mai mult de cristal, privind atent înăuntrul și în jurul său. Curiozitatea sa științifică ce-l determinase în tinerețe să-și aleagă profesiunea i se redeșteptă pentru scurt timp. Fu surprins să descopere că lumina nu rămânea fixă, ci se răsucea în interiorul cristalului ca și când obiectul ar fi fost o sferă scobită, conținând un gaz luminos. Învârtindu-se în jurul lui pentru a-l vedea din diferite poziții, descoperi deodată că ajunsese între cristal și rază și că totuși cristalul rămânea luminos. Foarte mirat, îl luă din calea razei luminoase și îl duse în colțul cel mai întunecat al prăvăliei. Rămase strălucitor patru sau cinci minute, apoi păli încet și se stinse. Îl așeză din nou în dreptul razei și luminozitatea sa fu restabilită imediat."



Calul alb de la Uffington (Anglia).
Poate fi văzut numai din aer, având lungimea de 110 m

LUMINA DIN CRISTAL. Personajul este fascinat de lumea pe care i-o dezvăluie cristalul, iar descoperirea nu rămâne doar un lucru empiric, ci reprezintă pentru acest gen de literatură o *revelație*, un *semn*. Pe filieră romantică, eroul este *unul dintre cei aleși*, cărora li se dezvăluie un mister; o taină este luminată, prin participare se produc asumarea ei și încercarea de a o pătrunde atât spiritual, pe baza izolării / distanțării de ceilalți – lumea banală și meschină –, cât și rațional-științific, prin cercetare și colaborare cu lumea superioară a intelectului în acțiune, lume reprezentată de cercetătorii de la Institutul Pasteur. Dar spre deosebire de Cave, care a fost cel privilegiat să comunice vizual cu lumea din cristal, dl. Harberger *„era complet incapabil să vadă vreo lumină. Iar capacitatea domnului Wace însuși de a o aprecia era comparativ mai mică decât cea a domnului Cave*".

Motivările naratologice care sunt prezentate în final la nivel implicit au ca puncte de racord în povestirea evenimentelor câteva detalii ale stărilor prin care trece personajul în acele momente de maximă percepere a celeilalte lumi, de dincolo de peretele sferic al cristalului:

„Chiar la domnul Cave puterea de percepere varia considerabil, fiind mai puternică în timpul stărilor de slăbiciune extremă și de oboseală.

De la început, lumina aceasta din cristal a stârnit o curiozitate fascinantă la domnul Cave. Faptul că nu a povestit nici unei ființe omenești despre observațiile sale neobișnuite dovedește izolarea sa spirituală mai mult de cât ar putea-o face un

volum de scrieri patetice. Se pare că trăia într-o asemenea atmosferă de răutate meschină încât, dacă ar fi recunoscut existența unei plăceri, ar fi riscat s-o piardă.“

HALUCINAȚIE SAU REALITATE VIRTUALĂ. Printre motivele recurente în prozele fantastice, obiectele miraculoase fac parte dintr-un instrumentar de bază. Și în acest caz, oul de cristal, a cărui proveniență rămâne ascunsă, operează ca generator de surpriză și tensiune în elucidarea științifică a misterului.

Detaliile care să ilustreze aspectul științific sunt minore pentru a alcătui argumentația unei proze axate pe discursul S.F. Câteva ipoteze formulate de Cave împreună cu Wace și datele cercetării lor nu fac decât să creeze un simulacru de proză științifică, accentul dominant fiind fantasticul, căci, în ciuda determinării foarte precise a unghiului de aproximativ o sută treizeci și șapte de grade sub care trebuia privit cristalul în raport cu raza de lumină pentru a obține imaginea *„clară și persistentă a unui ținut vast și bizar“*, totul rămâne inexplicabil. Cum se produce acea imagine? Este rodul halucinației ori este realitatea virtuală, supusă observației printr-un mediator spectaculos / spectacular: oul de cristal? Imaginea nu lasă loc iluziei:

„Nu era deloc ca în vis; producea o impresie precisă de realitate și cu cât lumina era mai bună, cu atât imaginea părea mai reală și mai persistentă. Era un tablou mișcător; adică anumite obiecte se mișcau, dar încet și ordonat, ca în realitate, iar imaginea se schimba potrivit direcției luminii și a unghiului sub care era privită. Trebuie să fi fost ca atunci când privești o vedere printr-o oglindă convexă și rotești oglinda pentru a prinde diferite aspecte.“

Concluziile nu sunt decât parțiale și nu pot fi catalogabile pentru că doar domnul Cave poate furniza date amănunțite pe care Wace le înregistrează, deci pot fi adesea impregnate afectiv, chiar fără a fi rodul imaginației și subiectivității observatorului. Lumea din globul de cristal prezintă aceeași fațetă, o vale întinsă, un peisaj cu vegetație bogată care se deschide treptat ochiului care scrutează din exterior, adăugând observației detalii din ce în ce mai amănunțite:

„Vederea era diferită, dar avea convingerea ciudată, confirmată din plin de observațiile sale ulterioare, că privea lumea aceea neobișnuită din același loc, deși într-altă direcție. Fațada întinsă a clădirii impunătoare de pe al cărei acoperiș privise în jos înainte se îndepărtase acum în perspectivă.“

„CĂRĂBUȘII“ GIGANTICI. Viețătile care populează acea lume sunt niște *„cărăbuși“* gigantici. Realismul descrierii compensează dimensiunea fantastică și înclină balanța de partea opusă iluzoriului: totul este hiperbolic, dar contururile sunt în esență realiste: lumea de dincolo este autentică.

„Aerul părea plin de stoluri de păsări uriașe, care zburau în ocoluri falnice; dincolo de râu, printre copacii ca niște mușchi și licheni giganți, se întindeau o mulțime de clădiri splendide, bogat colorate, care sclipeau în soare din cauza ornamentelor și fațetelor metalice. Deodată ceva flutură de câteva ori prin fața lui Cave, ca un evantai împodobit cu pietre prețioase sau ca bătaia unei aripi, și o față, sau mai curând partea superioară a unei fețe cu niște ochi foarte mari apăru lângă obrazul său ca și când ar fi fost de cealaltă parte a cristalului. Domnul Cave fu atât de speriat și impresionat de aspectul categoric de realitate al acestor ochi încât își trase capul înapoi și se uită în spatele cristalului. Ajunsese atât de absorbit de

observaţiile sale încât fu foarte surprins să se regăsească în întunericul rece al prăvălioarei cu mirosul obişnuit de metil, mucegai şi putregai. Şi, în timp ce-şi roti ochii în jur, cristalul strălucitor păli şi se stinse."

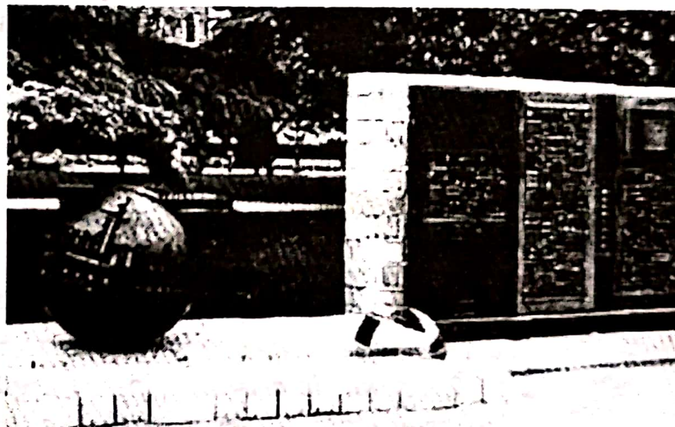
Metoda este cea a clarificării prin aproximări succesive, astfel încât, după zile de observaţie a lumii ciudate, Cave îşi corectează constatările: vieţuitoarele nu erau cărăbuşi, ci „*o specie diurnă de lilieci*", o proiecţie a ceea ce imaginarul colectiv desemna prin „*heruvimi*". Aceste întruchipări sunt elementele care potenţează fantasticul datorită abaterilor de la normal, abateri aflate în contrapunct cu aspectele comune din sfera realului:

„Capetele lor erau rotunde şi ciudat de umane şi ochii, care îl înspăimântaseră atât de mult (...), aparţineau uneia dintre aceste fiinţe. Aveau nişte aripi late, argintii, fără pene, dar sclipind aproape tot atât de strălucitor ca peştele abia scos din apă, şi cu un joc de culori tot atât de fin."

„Corpul era mic, dar dispunea de două mănunchiuri de organe de apucat, ca nişte tentacule lungi, situate imediat după gură."

LUMI DUBLE. Asemănările celor două lumi nu sunt întâmplătoare. Cave descoperă că şi dincolo există cristale prin care ceilalţi privesc. Astfel, eroul povestirii priveşte / cercetează / caută, dar în acelaşi timp este privit / este cercetat / este căutat.

„Au mai fost menţionate obiectele strălucitoare de pe catargele situate pe terasa clădirii celei mai apropiate. După ce a privit foarte intens unul dintre aceste catarge, într-o zi deosebit de luminoasă, domnului Cave i-a trecut prin minte că obiectul strălucitor de acolo era un cristal la fel ca acela pe care îl scruta cu privirea. Iar o examinare mai atentă l-a convins că fiecare dintre cele aproape douăzeci de catarge purta câte un obiect asemănător.



Arnaldo Pomodoro. Sfera – poarta memoriei

Din când în când, una dintre marile zburătoare fâlfâia spre un catarg, îşi strângea aripile, îşi încolăcea tentaculele în jurul catargului şi privea intens cristalul câtva timp – uneori până la cincisprezece minute. Iar cât priveşte cristalul prin care domnul Cave privea în lumea aceea neobişnuită, o serie de observaţii făcute la propunerea domnului Wace i-au convins pe amândoi că se afla de fapt în vârful catargului situat la extremitatea terasei şi că cel puţin o dată unul dintre locuitorii celeilalte lumi privise în faţa domnului Cave în timp ce făcea aceste observaţii.

Iată elementele esenţiale ale acestei povestiri foarte ciudate. În afară de cazul că am respinge-o în întregime, ca fiind o născocire a domnului Wace, trebuie să credem una sau două: ori cristalul domnului Cave era în acelaşi timp în două lumi şi, pe când era deplasat într-una, rămânea fix în cealaltă, ceea ce pare cu desăvârşire absurd; ori erau două cristale într-o anumită legătură specială unul cu altul, astfel încât ceea ce se vedea în interiorul unuia era, în anume condiţii, vizibil

în cristalul corespunzător pentru un observator din lumea cealaltă; și viceversa. În prezent, desigur, nu cunoaștem vreun mijloc prin care două cristale ar putea să se găsească într-o astfel de legătură, dar în zilele noastre cunoaștem suficient de mult ca să înțelegem că așa ceva nu este pe deplin imposibil. Această concepție asupra cristalelor, ca fiind în legătură, este presupunerea făcută de domnul Wace, și mie cel puțin mi se pare extrem de plauzibilă..."

Tema povestirii *Oul de cristal* este acum conturată definitiv: este vorba de o întâmplare ciudată care, prin mijlocirea unui obiect miraculos, duce la descoperirea unei lumi paralele, dincolo de granițele realității noastre (acțiunea, să nu uităm, este plasată în Londra). Se precizează conținutul tematic prin gradația treptată impusă de ritmul cercetărilor personajului central: o poveste despre lumea marțienilor, căci viețățile fuseseră identificate pe baza cercetării hărții cerului din imaginea interioară globului de cristal ca aflându-se „în realitate" pe planeta Marte.

Eroii – Cave și Wace – încearcă să le atragă atenția marțienilor prin gesturi și strigăte, negustorul continuându-și apoi studierea lumii din cristal acasă, pentru a domoli neliniștea familiei în legătură cu absența lui.

PRIVIȚI ȘI PRIVITORI. Ruptura se produce în mod neașteptat, specific literaturii fantastice, prin moartea domnului Cave, episod asupra căruia naratorul nu are date și motiv pentru autor de a crea acea specifică ambiguitate a fantasticului.

După moartea soțului, doamna Cave dorește să-l caute pe pastor, fără a-i găsi însă adresa; reușește până la urmă să vândă oul de cristal împreună cu alte obiecte unui oarecare coleg de breaslă. Acesta vânduse la rândul său cristalul unui bărbat *„înalt, oacheș, îmbrăcat în gri*" pe care domnul Wace, disperat, nu-l poate găsi chiar folosindu-se de presă.

Finalul povestirii îl aduce pe narator în prezent. Prin participarea sa cu câteva aprecieri în legătură cu subiectul, devine martor al acestei lumi deschise spre necunoscut, sau altfel spus aflate în necunoscut:

„Părerea mea asupra acestei chestiuni e efectiv aceeași cu a domnului Wace. Cred că între oul de cristal de pe catargul din Marte și oul de cristal al domnului Cave există o legătură fizică oarecare, în prezent cu totul inexplicabilă. Amândoi credem, de asemenea, că oul de cristal de pe pământ trebuie să fi fost trimis aici de pe Marte – poate într-un trecut îndepărtat, pentru a da marțienilor o imagine clară a vieții noastre. Se poate ca perechile cristalelor de pe celelalte catarge să fie de asemenea pe globul nostru. Oricum, faptele de mai sus nu se pot explica îndeajuns numai prin admiterea unui caz de halucinație."

Opozițiile pe care se construiește această proză sunt aduse în final la un numitor comun: *problematizarea.* Este lumea noastră singură în univers? Ori trăim această singularitate nevăzând și dincolo de limite, însingurându-ne? Care este realitatea cea adevărată, cea pe care o trăim, sau cea care *ni se pare* iluzorie, o lume închisă într-un ou de cristal, dar care ne trăiește și ne scrutează?

Cine este Cave și de unde se naște setea lui de cunoaștere? Poate că a murit aici, dar tot atât de probabil este că a trecut dincolo, în lumea coexistentă nouă, în lumea din oul de cristal.

Existența noastră prea restrânsă ne face să fim mai degrabă priviți decât privitori. Cave este altfel, este unul dintre acele spirite neliniștite care bântuie literatura scrutând lumi de dincolo de aparență, o literatură deschisă problematicului, întrebărilor care își vor găsi treptat răspuns.

TEME DE LUCRU

- În raport cu definiţiile pe care le dă T. Todorov fantasticului, stabiliţi dacă proza lui Wells *Oul de cristal* este într-adevăr fantastică. Argumentaţi-vă alegerea pe baza analizei citatelor.
- Imaginaţi-vă o *altă* lume (fantastică) şi posibilităţile de comunicare cu aceasta.
- Încercaţi să descoperiţi asemănări între tema acestei povestiri şi povestirile fantastice ale lui Mircea Eliade şi Vasile Voiculescu. ***(R. M. I.)***

BIBLIOGRAFIE: H. G. Wells – *Oul de cristal*, opere alese, vol. IV, Ed. tineretului, Bucureşti, 1965.

Pentru noţiunile de naratologie: Ducrot, Oswald şi Schaeffer, Jean-Marie – *Noul dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului*, Ed. Babel, 1996, articolul *Timp, mod şi voce în povestire*; Todorov,Tzvetan – *Introducere în literatura fantastică*, capitolul *Fantasticul, straniul şi miraculosul*, Ed. Univers, Bucureşti, 1973.

Dino BUZZATI

Secretul Pădurii Bătrâne

AUTORUL ŞI OPERA SA



Scriitor italian preocupat îndeosebi de metamorfozarea aproape insesizabilă a realului în fantastic, Dino Buzzati s-a născut la Belluno (Veneto, Italia) la 16 octombrie 1906, într-un mediu de aleasă tradiţie morală şi intelectuală, şi a decedat în anul 1972. După studii clasice şi licenţa în drept, devine în 1928 ziarist al prestigiosului cotidian „Corriere della Serra". Debutează în 1933 cu microromanul *Bárnabo, omul munţilor*, scriere în care se anunţă câteva din temele predilecte ale creaţiei sale: aşteptarea îndelungată, resemnarea, irevocabila scurgere a timpului, elementul magic. Publică apoi, în 1935, povestirea *Secretul Pădurii Bătrâne*, iar în 1940 îi apare romanul *Deşertul tătarilor*, care-i va aduce consacrarea pe plan european. Se vorbeşte tot mai mult de filiaţiile creaţiei sale cu scrierile lui Poe şi Kafka. Opera sa mai include numeroase culegeri de nuvele, povestiri şi piese de teatru. Prin deschiderea către fantastic şi realism magic, opera lui Buzzati este singulară într-o epocă în care în literatura italiană domina realismul.

PREZENTAREA TEXTULUI

SEMNE CIUDATE. Deşi debutează într-o manieră cât se poate de realistă, *Secretul Pădurii Bătrâne* este în fond o poveste despre magia universului. Personajele ei principale sunt colonelul Sebastiano Procolo, stabilit la Valle di Fondo în primăvara lui 1925, nepotul său orfan de mamă Benvenuto Procolo şi „il Bosco Vecchio", Pădurea Bătrână, poate cel mai frumos codru din lume, a cărui vârstă ajungea la sute de ani.

„Sebastiano Procolo era un om înalt şi slab, cu două mustăţi arătoase, albe, de o vigoare ieşită din comun, încât se povesteşte că ar fi fost în stare să spargă o nucă între

arătătorul și degetul mare al mâinii stângi. (...) Când el își dădu demisia din armată soldații săi răsuflară ușurați, pentru că greu se putea imagina un comandant mai rigid și mai meticulos." Încă din ziua sosirii pe noile sale proprietăți, colonelul Procolo este întâmpinat de semne ciudate, ce anunță intrarea în fantastic (bătrâna coțofană-paznic ce stă zi și noapte în copac, anunțând printr-un strigăt de alarmă venirea unui străin). O expediție împreună cu membrii Comisiei Silvice îl lămurește pe Procolo despre originea venerației față de codru. Pădurea fusese sădită de banditul Giacomo, a cărui întoarcere era așteptată:



La Fresnaye. Cucerirea aerului

„(...) *putem fi siguri, nu va mai avea un ban și nici un soldat. Va fi urmărit de sute de oameni, toți înarmați cu puști și bâte. El va avea doar un mic iatagan și va fi flămând și obosit. Nu va avea dreptul să-și găsească pădurea lui neatinsă, să se poată ascunde? Nu e tot a lui?*

– Orice răbdare are o limită, izbucni atunci colonelul. Astea-s vorbe de nebun.

– Nu mi se pare că am spus nimic absurd (...). *A atinge codrul acesta ar fi un lucru nedrept.*"

PĂDUREA BĂTRÂNĂ ȘI VÂNTUL MATTEO. Iată cum apare dezvăluit secretul Pădurii Bătrâne într-o relatare a unui călător din secolul trecut: „*După cum am observat, copacii aceia sunt locuința duhurilor, care se găsesc și în păduri din alte regiuni. Locuitorii, cărora le cerui informații, păreau neștiutori. Cred că în fiecare trunchi este un duh, care iese de acolo sub formă de animal sau om. Sunt ființe simple și blânde, incapabile să facă rău omului.* (...) *Doar copiii, încă liberi de prejudecăți, își dădeau seama că pădurea era populată de spirite; și vorbeau deseori despre aceasta, deși aveau cunoștințe foarte sumare. Cu trecerea anilor însă și ei își schimbau părerea, lăsându-se convinși de către părinți de născociri prostești*". Pentru a-i proteja pe frații săi de pericolul unor tăieri nesăbuite, Bernardi, un duh al unui copac, s-a întrupat în om, devenind membru al Comisiei Silvice. Alertat de hotărârea lui Procolo de a începe tăierile în Pădurea Bătrână, Bernardi încearcă să-l cheme în ajutor pe vântul Matteo, odinioară puternicul vânt al văii, azi închis într-o cavernă de duhurile pădurii. Matteo promitea supunere absolută oricui l-ar fi eliberat, iar colonelul, la fel de ambițios ca și vântul, îi deschise caverna.

Colonelul Sebastiano Procolo, protejat de vântul Matteo, începu tăierile în Pădurea Bătrână, dar făcu repede un pact cu Bernardi, care-i spori avuția și dominația. În schimbul încetării tăierilor, duhurile se angajau să-i strângă lemne de pe tot cuprinsul pădurii, colonelul devenind astfel stăpânul lor. Dar nu putu deveni și cel care asistă la sărbătorile lor.

ÎNTÂMPLĂRI NEOBIȘNUITE. Duhurile, vântul Matteo păreau să se înveselească deodată la apariția băieților și a lui Benvenuto: „*Abia apăruse băiatul, continuând cântecul întrerupt, că vântul Matteo își revenise imediat și își unise vocea cu cea a copilului. Cei doi cântau sincronizați de parcă făcuseră multe repetiții împreună. Recăpătându-și siguranța, Matteo scotea din pădure sonorități perfecte, cum făcea cu douăzeci de ani în urmă. Vârfurile brazilor se legănau de o parte și de alta, după ritmul cântecului*". De la această întâmplare colonelul dori ca Benvenuto să moară, sperând să rămână el singur proprietar al

întregii păduri. Încercării ratate a vântului Matteo de a-l omorî pe băiat îi urmă cea a colonelului.

La începutul lui iulie 1925, Sebastiano Procolo îl luă pe băiat în pădure cu intenția de a-l lăsa să moară acolo. Îi poruncise lui Matteo să nu se apropie de copil, iar lui Bernardi să suspende strângerea lemnelor, ca duhurile să stea închise în copaci. Dar colonelul se pierdu la rândul său și își pierdu și busola. Doar foarte greu, după multe rătăciri și numai a doua zi reuși să-l găsească pe Benvenuto. Șoapte stranii l-au însoțit tot drumul, voci care dezvăluiau intenția lui criminală. Au fost salvați tot de o coțofană, rudă cu cea ucisă de colonel în apropierea casei sale. Spionându-l pe băiat, colonelul putu să constate că pădurea revenea la viață când copiii se jucau acolo și părea să amuțească atunci când el își făcea simțită prezența.

O altă întâmplare era cât pe ce să primejduiască viața Pădurii Bătrâne. Un căruțaș uriaș, necunoscut, aduse într-o zi în pădure o ladă din care ieși un roi imens de fluturi. Curios, colonelul află că acei fluturi reprezentau inima lui blestemată. La aparatul de radio pe care și-l instală în noiembrie, Sebastiano Procolo nu putu să audă decât un vaiet neîncetat, asemănător foșnetului pe care-l face codrul când bate vântul.

Primăvara, din crăpăturile trunchiurilor țâșniră viermii. Nici un copac nu fu crutat de invazia omizilor. Cel care îi salvă a fost vântul Matteo, care a adus un roi de insecte care au stârpit omizile.

PIERDEREA INOCENȚEI. Pentru Benvenuto și colegii săi, trecerea de la copilărie la adolescență e marcată de despărțirea de codru, despărțire simbolică, dar esențială. Vârsta adultă nu mai înțelege glasul naturii:

> *„Toți fac la fel, așa cere viața voastră (...). Și ceilalți veneau să se joace la La Spacca. Și ceilalți fugeau noaptea pentru a veni la serbările noastre, și ceilalți vorbeau cu duhurile și cântau împreună cu vântul, și ceilalți petreceau aici, cu noi, zile fericite, nimic de zis. Apoi, într-o zi, primăvara s-au reîntors, pentru a-și relua viața obișnuită. Dar ceva n-a mai fost ca înainte. Ca și cum codrul le-ar fi părut altfel. Să ne-nțelegem, vedeau bine că copacii erau tot la fel, cu aceeași înălțime, cu aceleași crengi, cu aceleași umbre sau aproape. Și totuși nu ne mai puteam înțelege. Noi eram acolo ca de obicei, în spatele trunchiurilor, și făceam semne de salut. Ei treceau pe aproape fără să ne arunce măcar o privire. Noi îi strigam pe nume. Nici unul nu se-ntorcea. Nu mai izbuteau să ne vadă, iată pricina; nu mai auzeau vocile noastre.“*

MOARTEA COLONELULUI. Într-o noapte, Procolo asistă la procesul intențiilor lui criminale față de Benvenuto, proces ținut de păsările naturii. Dovedit vinovat, dezonorat, colonelul este părăsit până și de umbra lui.

Benvenuto se îmbolnăvește grav. Singura salvare mai poate veni de la duhurile pădurii, care îi cer însă colonelului să le elibereze de sub stăpânirea lui. Colonelul cedează pentru prima dată în favoarea cuiva, iar umbra mândră se reîntoarce.

În iarnă, vântul Matteo face o glumă și îi spune lui Procolo că Benvenuto a fost îngropat de o avalanșă la schi. Colonelul se grăbi și începu să sape sub viscol. Gerul îi intră în trup și nu mai fu capabil să se miște. Dar nu recunoaște că i se apropie sfârșitul nici față de animalele pădurii, nici față de Matteo. Acesta îi spune: *„Mi-e teamă că e prea târziu. Mi-e teamă că s-a sfârșit. Nu ai putere, te văd... Dar, colonele, de ce n-ai spus-o? De ce ai vrut să te arăți altfel? Mărturisește-o: da, eu eram istovit pentru totdeauna, eu nu mai eram*

bun decât să țină zmeiele sus, dar și tu erai îmbătrânit, nici tu nu mai erai același, inima ta simțea nevoia căldurii și n-ai vrut s-o spui niciodată. Ți-era rușine, colonele? Ți-era rușine că ești om? Că ești la fel ca toți ceilalți?"

Matteo îl anunță acum pe Benvenuto că Sebastiano Procolo a murit în pădure încercând să-l salveze de sub zăpadă și că el va trebui să moară pentru că se legase pe viață cu colonelul. Dispariția lui Matteo poate fi pentru Benvenuto ultimul prilej de a înțelege glasurile cosmosului. „*De altfel asta este poate celebra noapte în care tu îți vei sfârși copilăria.* (...) *Tu mâine vei fi mult mai puternic, mâine va începe pentru tine o nouă viață, dar nu vei mai pricepe multe lucruri: nu vei mai înțelege graiul* păsărilor*, al copacilor și nici pe acela al* păsărilor *sau al fluviilor. Chiar dacă eu aș rămâne, n-ai mai putea înțelege nici un cuvânt din ce spun. Ai auzi glasul meu, dar ți-ar părea un foșnet fără sens, ai râde chiar de lucrurile astea. Nu, poate e mai bine așa, să ne despărțim la momentul potrivit.*"

Moartea colonelului Sebastiano Procolo marchează într-adevăr granița dintre două lumi, cea a copilăriei și cea a adulților. Semnificativ pentru atmosfera magică creată, ea se însoțește cu moartea vântului Matteo și cu cea a vechiului an. Lumea magică a copilăriei este cea în acord cu cosmosul, copilul fiind cel mai aproape de natură și prin inocența sa. El înțelege limbajul vânturilor, al păsărilor, crede că există duhuri în copac. Lumea în care trăiește copilul este o lume însuflețită, plină de voioșie și de speranță. Este, într-un anumit sens, o lume veșnică, duhurile copacilor stând mărturie acestui lucru.

TEME DE LUCRU

- Explicați legătura strânsă care se stabilește între copilărie și percepția magică a universului.
- Analizați schimbările apărute în atitudinea colonelului Procolo față de nepotul său și încercați să le motivați.
- Care sunt mijloacele prin care Dino Buzzati reușește să creeze atmosfera magică a acestei povestiri? ***(G. M.)***

BIBLIOGRAFIE: Buzzati, Dino – *Bárnabo, omul munților*, traducere de Anca D. Giurescu, postfață de Florin Chirițescu, E.P.L., București, 1968; Munteanu, Romul – *Prefață* la *Deșertul Tătarilor*, traducere de Niculina Benguș, Ed. Minerva, București, 1972.

Michael ENDE

Povestea fără sfârșit



AUTORUL ȘI OPERA SA

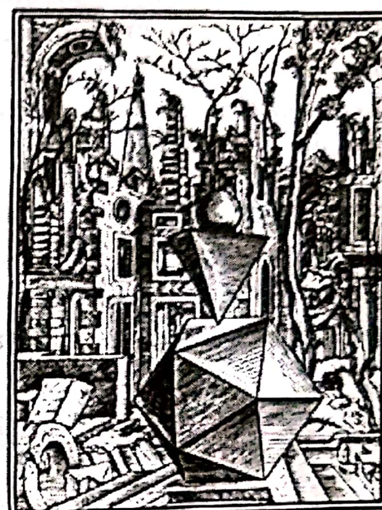
S-a născut la 12 noiembrie 1929 în Garmisch-Partenkirchen, Germania, fiind singurul fiu al pictorului suprarealist Edgar Ende, căruia, în 1936, naziștii i-au interzis să mai picteze, și al soției acestuia, Luise, psihoterapeut. A urmat școala Waldorf, dar a fost nevoit să renunțe, fiind înrolat în armata germană în 1945. A urmat cursurile Academiei de teatru „Otto Falkenburg" din München, între 1947 și 1950, după care a lucrat pe rând ca actor, textier de cabaret sau dramaturg, director al Teatrului Popular din München și critic de

film la televiziune. Primul roman pentru copii, *Jim Knopf și Lukas șoferul*, a fost publicat în 1960, fiind bine primit de public și de critică și transpus în versiuni de televiziune și radio. I-au urmat volumele *Momo* (1973), *Poveste fără sfârșit* (1979), *Povestea scamatorului, Domnul în gri* (1986), *Teatrul Umbra Ofeliei* (1988) și *Noapte mistuitoare* (1990). Deși a fost foarte apreciat, Ende a rămas retras și modest în legătură cu succesul său. A murit la Stuttgart, în vârstă de 65 de ani, în urma unui cancer la stomac.

PREZENTAREA TEXTULUI

UN ROMAN-POVESTE. Publicată pentru prima dată în 1979 la Stuttgart, cartea lui Michael Ende este o poveste ciudată, ce nu poate fi integrată într-o anumită specie literară. Deși capitolul introductiv ne plasează în atmosfera unui roman, cartea capătă treptat aspectul unei povești. Constatăm, de fapt, că romanul lui Bastian, personajul care în capitolul introductiv pătrunde într-un anticariat într-o dimineață de noiembrie rece și cenușie, conține povestea care dă titlul cărții lui Ende: *Povestea fără sfârșit*.

Capitolul introductiv constituie deci rama povestirii. Spre deosebire de povestea în sine, acest capitol este tipărit cu litere italice. Același tip de caractere va fi folosit ori de câte ori *Povestea fără sfârșit* este întreruptă pentru ca cititorul să poată afla care sunt reacțiile lui Bastian, personajul de roman, care devine cititorul *Poveștii fără sfârșit*.



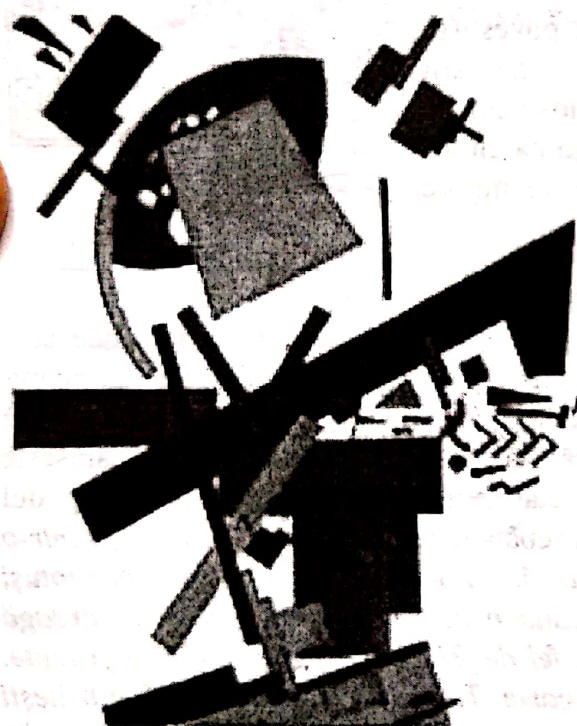
Lorenz Stöer.
Geometrie și perspectivă

DILEMA LUI BASTIAN. Bastian este „*un băiețel gras de vreo zece sau unsprezece ani*“ care pătrunde întâmplător într-un anticariat unde este fascinat de aspectul ciudat al unei cărți pe care o citea anticarul Koreander. Cartea poartă titlul *Povestea fără sfârșit*, iar Bastian are impresia „*că din ea pornește un fel de forță magnetică ce-l atrage irezistibil*“. Aproape fără să își dea seama, Bastian părăsește anticariatul, luând cu el cartea care îl impresionase atât de mult. Băiatul se ascunde în podul școlii și deschide paginile *Poveștii fără sfârșit*, întrebându-se „*ce se petrece de fapt într-o carte cât timp stă închisă. Probabil că nu există decât literele tipărite pe hârtie, dar totuși ceva tot trebuie să se petreacă, fiindcă atunci când o deschid găsesc acolo o întreagă poveste. Apar personaje pe care eu nu le cunosc, fel de fel de aventuri și isprăvi și lupte. (...) Toate acestea se găsesc într-un anumit fel în carte. Trebuie s-o citești ca să le trăiești pe toate, asta-i limpede. În carte se găsesc toate acestea dinainte. Aș vrea să știu în ce fel*“. Aceasta este dilema lui Bastian Balthasar Bux, „*a cărui pasiune erau cărțile*“. Pe parcursul lecturării cărții, Bastian va afla răspunsul la întrebările sale. Astfel, la sfârșitul romanului, cititorul va constata că întreaga viață a lui Bastian s-a schimbat, eroul însuși devenind cu totul altul. Cartea lui Michael Ende este deci un *Bildungsroman*, o carte a formării unei personalități, dar nu un *Bildungsroman* în sens clasic, ci unul livresc, pentru că transformarea lăuntrică a personajului se produce în urma citirii unei cărți.

OAMENII – „FRAȚI DE SÂNGE CU CUVÂNTUL“. Cartea lui Michael Ende nu este însă doar romanul formării lui Bastian. Întreaga poveste este o sinteză alegorică, ce se desfășoară pe mai multe planuri ale ficțiunii. Planul de suprafață cuprinde aventura fantastică exterioară, *Povestea fără sfârșit* în sine. Cititorul intră în contact cu lumea

mirifică a Fantaziei, țara populată de tot felul de personaje mitologice (spiriduşi, balauri, gnomi) în care au loc aventuri extraordinare ale unor personaje extraordinare. Paradoxul acestei cărți constă însă în faptul că Bastian, aparent un personaj integrat în realitatea cotidiană, devine el însuşi personaj extraordinar al *Poveştii fără sfârşit.* Şi nu numai atât. Bastian devine eroul acestei poveşti, reprezentantul umanității, singurul care poate salva Fantazia de la pieire. Dar acest lucru nu poate fi făcut oricum. Bastian, copilul bântuit de imagini şi fantasme, este cel care trebuie să dea un alt nume Crăiesei Copile, stăpâna ținuturilor Fantaziei. Salvatorul Fantaziei nu poate fi decât o ființă omenească, pentru că, aşa cum stă scris în paginile cărții, „*de când e cunoscut pământul*", oamenii „*sunt frați de sânge cu cuvântul*" şi „*doar această lume are puterea de-a da nume*". *A da un nume nou înseamnă deci a crea, a imagina*, iar Ende sugerează faptul că doar ființele omeneşti sunt capabile de acest lucru.

CITITORUL CA PERSONAJ ŞI CREATOR AL CĂRȚII. Celălalt plan al ficțiunii, planul de adâncime, este cel care înglobează o serie de sensuri ascunse ale poveştii create de Michael Ende. Astfel, la o privire mai atentă, putem constata că romanul lui Ende nu poate fi încadrat doar în sfera artei fantastice sau în cea a literaturii pentru copii. Imaginația romantică se împleteşte cu tehnica modernă a romanului. În textul scriitorului german pot fi depistate o serie de aluzii culturale la opere şi autori care l-au inspirat pe Michael Ende. Astfel, situațiile comice exagerate ne duc cu gândul la Rabelais, țintele satirice ne amintesc de Swift, iar reveriile romantice de Novalis. Una dintre cele mai interesante intuiții ale lui Michael Ende este însă aceea a unui nou tip de relație cu cititorul, pe care o ilustrează în cartea sa. Dacă în romanul tradițional povestirea era relatată de un narator, care nu părea să realizeze faptul că dincolo de povestea spusă de el există cititorul care are o percepție subiectivă atât asupra realității, cât şi asupra lumii fictive, în literatura modernă, şi mai ales în cea postmodernă, se impune un alt tip de relație scriitor / cititor. Fiind conştient că lumea concepută de el nu este acelaşi lucru cu lumea reală, autorul îl transformă pe cititor în interlocutorul său, acesta devenind subiect activ al actului narării. Acest lucru se întâmplă şi în romanul lui Michael Ende. Bastian-cititorul devine nu numai personaj al cărții pe care o citeşte, ci într-un fel chiar creatorul ei, pentru că existența poveştii depinde de existența sa, adică a cititorului. Astfel, în finalul cărții, Bastian găseşte răspunsul la întrebarea care îl frământa înainte de a deschide paginile *Poveştii fără sfârşit*. Întors la anticariatul din care furase cartea, Bastian află de la anticarul Koreander că „*există o mulțime de uşi spre Fantazia. Există mai multe cărți fermecate. Mulți nu-şi dau seama. Depinde de cine ia în mână această carte*". Bastian ajunge la concluzia că „Povestea fără sfârşit *e diferită pentru fiecare*", conținutul unei cărți fiind în mare măsură influențat de aşteptările cititorului.



Kasimir Malevici.
Compoziție suprematistă

„CE ARATĂ O OGLINDĂ CE SE OGLINDEŞTE ÎNTR-O OGLINDĂ?"
(fragment din text)

„Treptat izbuti să distingă în întuneric o lumină slabă, roşcată. Venea de la o carte ce plutea în aer, deschisă, în mijlocul încăperii în formă de ou. Era aşezată pieziş, astfel încât putu să vadă şi scoarţele. Erau legate în mătase roşie-arămie, şi la fel ca şi pe giuvaierul purtat de Crăiasa Copilă în jurul gâtului, apăreau şi pe carte doi şerpi care îşi muşcau unul altuia coada, formând astfel un oval. Iar în oval era scris titlul:

POVESTEA FĂRĂ SFÂRŞIT

Bastian se zăpăci de tot. Era întocmai cartea pe care o citea el! O mai privi o dată. Da, nu încăpea nici o îndoială, cartea despre care era vorba acolo era chiar cartea pe care o ţinea în mână! Cum era posibil ca să fie vorba despre aceeaşi carte chiar în cuprinsul ei?

Crăiasa Copilă se apropiase şi zări acum de cealaltă parte a cărţii care plutea în aer faţa unui bărbat luminată albăstrui de jos în sus, pornind de la paginile cărţii deschise. Licărirea pornea de la literele din carte. (...)

Crăiasa Copilă aşteptă multă vreme în tăcere privindu-l. Ceea ce făcea el nu era chiar un scris obişnuit, ci mai degrabă o lunecare înceată a condeiului peste pagina goală, iar literele şi cuvintele se formau ca de la sine, apăreau din gol.

Crăiasa Copilă citi ce scria acolo, şi era chiar ceea ce se petrecea în momentul acela, anume: «Crăiasa Copilă citi ce scria acolo...»

– Tot ce se întâmplă, spuse ea, tu scrii acolo.

– Tot ce scriu eu acolo, se întâmplă, fu răspunsul.

Din nou era acelaşi glas gros şi adânc pe care-l mai auzise ca un ecou al propriului ei glas.

Ciudăţenia era că Bătrânul de pe Muntele Călător nici nu deschisese gura. Scrisese cuvintele ei şi pe ale lui, iar ea le auzise ca şi cum şi-ar fi amintit doar că el tocmai vorbise.

– Tu şi cu mine, întrebă ea, precum şi întreaga Fantazie – totul e scris în cartea ta?

El scria şi totodată ea auzi răspunsul lui:

– Nicidecum. Această carte este întreaga Fantazie, şi tu, şi eu.

– Şi unde-i cartea?

– În carte, fu răspunsul pe care-l scrise.

– Prin urmare nu-i decât o imagine şi reflectarea imaginii?

El scria mai departe şi-l auzi spunând:

– Ce arată o oglindă ce se oglindeşte într-o oglindă? Ştii, Suverană a Dorinţelor, cea cu Ochii de Aur?

Crăiasa Copilă tăcu o vreme şi totodată bătrânul scrise în carte că ea tăcea.

Apoi ea spuse încet:

– Am nevoie de ajutorul tău.

– Ştiu, răspunse el şi scrise răspunsul său în carte.

– Da, spuse ea, probabil că aşa o fi. Eşti memoria Fantaziei şi ştii tot ce s-a întâmplat până în clipa aceasta. N-ai putea însă să răsfoieşti puţin cartea ta şi să vezi ce se va întâmpla de aici înainte?

– Pagini goale! fu răspunsul. Nu pot decât privi înapoi, la ceea ce s-a întâmplat. Astfel Povestea fără sfârşit se scrie ea însăşi prin mâna mea. (...)

Bătrânul de pe muntele călător îşi ridică încet ochii şi o privi pentru prima oară pe Crăiasa Copilă. Era ca şi cum privirea lui ar fi sosit tocmai de la celălalt capăt al universului, atât de mare era depărtarea şi întunericul de unde venea. Ea răspunse privirii cu ochii ei cei de aur şi-i rezistă. Era ca o luptă tăcută şi nemişcată. În sfârşit bătrânul se plecă iar peste cartea sa şi scrise:

– Rămâi înăuntrul hotarului ce ţi-a fost impus şi ţie.

– Aşa voi face, răspunse ea, dar cel despre care vorbesc şi pe care îl aştept a trecut demult hotarul. El citeşte cartea ce-o scrii şi aude fiece cuvânt pe care îl vorbim. Aşadar, e la noi.

– E-adevărat, auzi ea glasul bătrânului în timp ce scria, şi el face acum parte irevocabil din Povestea fără sfârşit, căci e propria lui poveste.

– Povesteşte-mi-o! porunci Crăiasa Copilă. Tu, cel ce eşti memoria Fantaziei, povesteşte-mi-o – de la început şi cuvânt cu cuvânt, precum ai scris-o!

Mâna care scria începu să tremure.

– Dacă fac ce-mi porunceşti trebuie să şi scriu totul din nou. Iar ceea ce scriu se va şi întâmpla din nou.

– Aşa să fie! spuse Crăiasa Copilă.

Bastian începu să fie foarte neliniştit.

Oare ce aveau de gând? Cumva era ceva în legătură cu el? Dar dacă până şi Bătrânului de pe Muntele Călător începea să-i tremure mâna... (...)

Bastian auzea şi el foarte limpede vocea.

Totuşi primele cuvinte pronunţate de bătrân îi fură de neînţeles. Sunau cam ca «Tairacitna rebnaerok barnok lrak rateirporp».

Ce ciudat, gândi Bastian, de ce vorbeşte bătrânul dintr-o dată o limbă străină? Sau era cumva o formulă magică?

Glasul bătrânului continuă, iar Bastian trebui să-l asculte.

«Inscripţia de mai sus se afla pe uşa de sticlă a unei prăvălioare, dar fireşte că arăta aşa numai când priveai din interiorul încăperii cam întunecoase prin geam afară spre stradă.

Era o dimineaţă de noiembrie rece şi cenuşie şi ploua cu găleata. Picăturile se prelingeau pe fereastră şi peste literele întortocheate. Tot ce se putea zări prin geam era doar un zid pătat de ploaie pe partea opusă a străzii.»

Povestea asta nici n-o cunosc, gândi Bastian oarecum dezamăgit, nici nu-i vorba despre ea în cartea pe care am citit-o până acum. *În sfârşit, acum se vede bine că m-am înşelat tot timpul. Crezusem într-adevăr că bătrânul va începe acum să povestească de la început toată Povestea fără sfârşit.*"

TEME DE LUCRU

- Vorbiţi despre tehnica narativă a romanului *Povestea fără sfârşit*, încercând să explicaţi afirmaţia lui Bastian: „*Cum era posibil să fie vorba despre aceeaşi carte chiar în cuprinsul ei?*"
- Definiţi relaţia autor / cititor / personaj în romanul lui Michael Ende pe baza fragmentului de mai sus. ***(R. B.)***

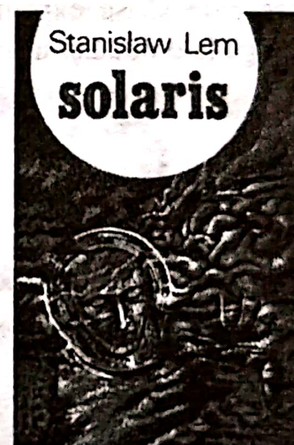
BIBLIOGRAFIE: Ende, Michael – *Povestea fără sfârşit*, traducere de Yvette Davidescu, postfaţă de Iordan Chimet, Ed. Univers, Bucureşti, 1987; *Momo sau Strania povestire despre hoţii de timp şi fetiţa care le-a înapoiat oamenilor timpul furat*, traducere de Yvette Davidescu, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1991.

Stanisław LEM

Solaris

AUTORUL ŞI OPERA SA

Stanisław Lem s-a născut la 12 septembrie 1921 în oraşul Lvov, unde a şi început să studieze medicina, în 1940. Absolvă facultatea de medicină din Cracovia abia în 1948, an în care şi debutează ca scriitor, cu romanul *Omul din Marte*. Urmează, la scurte intervale, romanele *Astronauţii* (1951), *Norul lui Magellan* (1955). Se succed apoi romanele *Eden* (1959), *Jurnalul găsit în baie*, *Întoarcerea din stele* şi *Solaris*, toate în 1961; în 1965, *Ciberiada* şi *Vrăjitoarea*. Cărţile autorului apărute în ultimii ani dezvăluie posibilităţile tot mai variate de expresie, de atitudine faţă de realitatea bulversantă a sfârşitului de secol şi mileniu: *Provocarea* (1984), *Pace pe pământ* (1987), *La ce folosesc balaurii* (1993).



Cele mai multe dintre scrierile sale au apărut în Polonia în mai multe ediţii, au fost traduse în peste 30 de limbi şi tipărite în peste zece milioane de exemplare. Marea sa popularitate pe plan mondial în domeniul literaturii S.F. nu este egalată astăzi decât de un Czeslaw Milosz, laureat al Premiului Nobel pentru poezie, sau de Andrzej Wajda, cunoscutul regizor de film şi teatru.

PREZENTAREA TEXTULUI

OMUL ŞI LITERATURA S.F. Literatura ştiinţifico-fantastică surprinde reacţiile umane la schimbările pe care le aduc ştiinţa şi tehnologia. Adevărata literatură S.F. nu ar fi putut să fie scrisă anterior secolului al nouăsprezecelea. Abia o dată cu revoluţia industrială din ultimele decenii ale secolului al optsprezecelea frecvenţa schimbărilor devine destul de intensă pentru a putea fi observată într-o singură viaţă.

Tot ceea ce imaginează scriitorul S.F. stă sub semnul unui evident paradox: imaginile, civilizaţiile extraterestre se nasc din (şi nu pot depăşi) capacitatea specifică omului de a conceptualiza şi schematiza. Aceste noi teritorii, aceste alte fiinţe specifice domeniului S.F. sunt „extraterestre" doar în măsura în care reuşim noi să le concepem astfel. Această primă doză de uman inerentă ştiinţifico-fantasticului se imprimă întregului discurs. De aici şi prima dimensiune care oferă valoare textului. E adevărat că literatura începe parcă să nu mai semene cu ea însăşi, înstrăinându-se de specificul pe care i l-au conturat secole de tradiţie. Literarul se „dezumanizează" în măsura în care în S.F. principalii eroi devin maşina, robotul, colonia lunară cu toate accesoriile ei tehnologice superdezvoltate. Cu toate acestea, umanul e mai mult ca oricând prezent în acest tip de

literatură, el este filtrat, redefinit, supus unei noi provocări. Literatura ştiinţifico-fantastică vine să oglindească o nouă criză a umanului. Valoarea literaturii S.F. izvorăşte tocmai din acest fapt, iar romanul lui Stanisław Lem o demonstrează cu prisosinţă.

O PLANETĂ MISTERIOASĂ. Pe staţia pământeană Solaris, care pluteşte deasupra oceanului unei planete uriaşe, soseşte un „nou-venit". De pe astronava Prometeu, Kelvin, astronautul psiholog, coboară pe planeta care suscitase interesul pământenilor de zeci de ani, astfel încât se născuse o nouă ştiinţă, „solaristica". Pare că există aici un singur „locuitor", oceanul, care acoperă aproape toată suprafaţa planetei şi care este departe de a fi asemănător cu ceea ce poartă acelaşi nume pe Pământ: „*Suprafaţa lui tălăzuitoare putea da naştere unor forme cât se poate de diferite, cu nimic similare celor terestre. În acelaşi timp, rămânea o totală enigmă scopul – de adaptare, de cunoaştere sau oricare altul – al erupţiilor plasmatice uneori atât de violente*". De-a lungul timpului generaţiile succesive de cercetători au încercat să găsească alte şi alte explicaţii, să argumenteze noi teorii despre activitatea şi natura oceanului. Anii de cercetări duc la concluzia existenţei unui ocean viu, care pare să se exprime în limbajul matematicii prin impulsuri electrice, magnetice. Se ajunge la o nouă şi ultimă ipoteză: este un „ocean-creier", un ocean gânditor.



Suprafaţa planetei Marte adăposteşte şi acest chip cioplit, cu zâmbet tainic

Primirea care i se face lui Kelvin îl descumpăneşte pe acesta. Este privit mai întâi cu spaimă, i se dă apoi un avertisment pe care nu îl înţelege, nu primeşte explicaţii care să clarifice împrejurările sinuciderii prietenului şi profesorului său Gibarian, unul din cei trei oameni care se aflau pe Solaris înainte de sosirea sa. În camerele şi pe coridoarele staţiei, Kelvin are permanent senzaţia unei alte prezenţe, cei doi cercetători rămaşi pe Solaris, Snaut şi Sartorius, se comportă şi arată bizar, pe culoare îşi face apariţia un oaspete straniu în contrast uluitor cu decorul şi specificul staţiei. Kelvin se crede ajuns în pragul nebuniei, căci peste tot se aud paşi desculţi, dincolo de uşile închise se poartă dialoguri surprinzătoare cu interlocutori care n-ar fi trebuit să existe pe staţie. Reuşind să se convingă că nu este bolnav mintal, Kelvin este nevoit să admită că apariţiile inexplicabile ale „oaspeţilor" nu sunt rodul unor halucinaţii.

„FOCARELE DE INFECŢIE ALE MEMORIEI." Situaţia excepţională în care se găseşte eroul culminează cu vizita unui nou oaspete, aceea a tinerei Harey. De zece ani Kelvin trăise cu povara sufletească a sinuciderii acestei fete, moarte pe care era încredinţat că o provocase. Kelvin nu încetează nici o clipă să creadă că o vede în vis, ceea ce îi îngăduie să se bucure de prezenţa diafană a iubitei. Tot ceea ce urmează însă îl convinge că este vorba despre una dintre acele misterioase apariţii cărora le fusese deja martor pe staţie. Înnebunit, Kelvin nu poate decât să încerce să îndepărteze acest spectru, ceea ce şi reuşeşte: o trimite pe fată în spaţiu, lansând o rachetă pe o orbită circulară în jurul lui Solaris. Vizitele de care au parte locuitorii staţiei pot reprezenta râvnitul Contact cu o altă civilizaţie, însă procedeul la care recurge oceanul poate constitui şi forma unei agresiuni, ba chiar se pare că o forţă diabolică se joacă cu minţile celor trei oameni. Oaspeţii staţiei au trăsături excepţionale, rănile lor se vindecă aproape instantaneu, dovedesc o forţă fizică

uluitoare. Ei sunt întruchipări ale reprezentărilor celor trei cercetători despre ființe umane pe care le cunoscuseră și care le-au rămas în amintire ca „*procese inhibate, închise în sine*", ca „*focare de infecție ale memoriei*". Oaspeții nu pot fi făcuți să dispară, ei se întorc mereu. Kelvin înțelege că și Harey o va face, că trebuie să accepte prezența ei, și într-adevăr o a doua Harey apare la bordul stației.

Cei trei cercetători vor încerca să ajungă la o rezolvare, la o „normalizare" a situației, ceea ce vor și reuși într-un final, dar succesul se dovedește amar.

Călătoria în spațiu, adaptarea la mediul extraterestru și încercarea de a supraviețui întâmplărilor teribile constituie fundalul pe care se pun anumite probleme într-o lumină nouă. Pe coridoarele tubulare pustii, în aeroportul invadat de obiecte, în laboratoarele în care se înghesuie aparate, instalații, prezența oamenilor se diminuează parcă, pierde din semnificație și pregnanță. Ceea ce se întâmplă pe Solaris vine să întâmpine și să învie temeri care nu sunt ale cercetătorului sau ale astronautului Kelvin sau Snaut, ci ale ființei umane înseși. Apar o mulțime de întrebări: cum reușesc să ies din cercul vicios al plăsmuirilor unei boli mintale de vreme ce nu mă pot situa în afara mea și nu mă pot verifica din exterior? cum se definește normalitatea unui om? („*Cine-i normal? Cel ce n-a făptuit niciodată ceva respingător? Dar nici nu s-a gândit vreodată la așa ceva? Și chiar dacă nu s-a gândit conștient, poate ceva dintr-însul a gândit-o sau a apărut spontan, cu zece, ori cu treizeci de ani în urmă*"). Ce ne îndeamnă să pornim în Cosmos? Cât din ceea ce ne face oameni constituie o piedică în a înțelege „jocuri" străine de noi, cu reguli pe care nu le-am fi putut prevedea sau imagina? („*Dacă nu vom putea scăpa de oaspeți, ne vom obișnui și vom începe să conviețuim cu ei, iar dacă Autorul lor le va modifica regulile de joc, ne vom adapta celor noi*"). Și cât din ceea ce începem să cunoaștem se pierde pentru că pur și simplu nu ne este vizibil? Cum pornești să explorezi spații noi când cele din tine au rămas nesondate, misterioase? („*Oare poți fi răspunzător de propriul subconștient?* [...] *în mine există gânduri, intenții, speranțe năprasnice, înălțătoare sau criminale, despre care nu știu nimic*").

MONSTRUL DIN OM (fragment din roman)

„– Omul normal... a continuat. Cine-i normal? Cel ce n-a făptuit niciodată ceva respingător? Dar nici nu s-a gândit vreodată la așa ceva? Și chiar dacă nu s-a gândit conștient, poate ceva dintr-însul a gândit-o sau a apărut spontan, cu zece ori cu treizeci de ani în urmă. Poate s-a și apărat de acel gând și apoi a uitat și nu se mai temea de el, știind că nu va trece niciodată la înfăptuirea lui. Da, iar acum imaginează-ți că fără de veste în plină zi, printre alți oameni, întâlnește acel Gând întrupat, înlănțuit de sine, indestructibil. Ce are atunci de făcut? Ce se întâmplă atunci? Tăceam. Stația..., a șoptit Snaut. Ai atunci de-a face cu stația Solaris.



Giovanni Busi.
Portretul unui astronom

– Dar... ce pot fi, în definitiv, toate astea? am întrebat eu șovăitor. Doar nici tu nu ești criminal și nici Sartorius...

– Tu însă, Kelvin, ești psiholog! m-a întrerupt nerăbdător. Cine n-a avut cândva un astfel de vis? Halucinații? Gândește-te la fetișistul îndrăgostit, să zicem de o

zdreanţă murdară, şi care, ba ameninţând, ba implorând, îşi pune pielea la bătaie ca să dobândească acea netrebnică otreapă adorată. E distractiv, nu? Că în acelaşi timp este scârbit şi înnebunit de obiectul pasiunii lui, fiind gata pentru el să-şi primejduiască însăşi viaţa şi egalând în iubire chiar sentimentele lui Romeo faţă de Julieta... Astfel de lucruri se-ntâmplă. Dar înţelegi, probabil, că trebuie să existe şi situaţii pe care nimeni n-a îndrăznit să le înfăptuiască în afara gândirii sale, situaţii ivite în anumite clipe de decădere, de nebunie sau de halucinaţii, numeşte-le cum vrei. După aceea cuvântul devine trup. Asta este totul.

– Asta este... totul, am repetat fără noimă cu un glas dogit. Capu-mi vuia. Dar... dar staţia? Ce are aici de-a face staţia?

– Probabil că te prefaci, a murmurat Snaut. Mă privea iscoditor. Doar de Solaris vorbesc mereu, numai de Solaris şi de nimic altceva. Nu-i vina mea, dacă toate astea se deosebesc atât de flagrant de aşteptările tale. De altfel, ai trăit destule ca să mă asculţi până la capăt. Pornim în Cosmos pregătiţi pentru orice, adică pentru singurătate, pentru luptă, pentru chinuri şi pentru moarte. Deşi din modestie n-o spunem cu glas tare, totuşi ne gândim adesea că suntem măreţi. Şi încă nu-i totul, fiindcă spiritul nostru de sacrificiu se dovedeşte a fi o poză. Ceea ce ne mână nu este câtuşi de puţin să cucerim Cosmosul, ci doar să extindem la limitele acestuia Pământul. Unele planete sunt îngheţate ca polii, altele pustii ca Sahara sau tropicale ca jungla braziliană. Suntem umanitari şi nobili, nu vrem să subjugăm alte rase, vrem doar să le transmitem valorile noastre şi să le preluăm în schimb moştenirea. Ne considerăm cavalerii Sfântului Contact. Este o a doua minciună. Nu căutăm pe nimeni în afara oamenilor. N-avem nevoie de alte lumi. Ne este îndeajuns aceasta în care trăim, dar fiindcă începem să ne sufocăm în ea, vrem să descoperim în alte părţi propria noastră imagine idealizată; întruchipările ei le căutăm uneori în civilizaţii mai evoluate decât a noastră, alteori le regăsim în viziunea trecutului nostru primitiv. Pe de altă parte însă, există ceva ce nu acceptăm, împotriva căruia luptăm; doar nu reprezentăm chintesenţa virtuţii terestre, monumentul eroismului uman! Am venit aici aşa cum suntem în realitate, iar când ne dăm arama pe faţă, când ni se dezvăluie latura pe care o tăinuim, atunci nu mai vrem să fim de acord!

– Ce-nseamnă deci cele întâmplate? l-am întrebat, ascultându-l cu răbdare.

– Ceea ce singuri doream: contactul cu o altă civilizaţie. Am realizat acest contact, şi iată că monstruoasa noastră urâţenie, bufoneria, ridicolul sunt mărite ca sub microscop!!"

TEME DE LUCRU

- Surprindeţi sugestiile pe care le oferă textul în legătură cu concepţia celor de pe Solaris despre divinitate.
- Arătaţi consecinţele pe care credeţi că le poate avea descoperirea unui asemenea „ocean gânditor".

(M. A.)

BIBLIOGRAFIE: Lem, Stanisław – *Solaris*, versiune românească de Adrian Rogoz şi Teofil Roll, sub coordonarea lui Ion Hobana, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1974; *Ciberiada* (povestiri), traducere şi postfaţă de Mihai Mitu, Ed. Albatros, Bucureşti, 1976; *Edificiul nebuniei absolute*, traducere şi prefaţă de Tudor Popescu, Ed. Univers, Bucureşti, 1995.

ANEXE

Câteva considerații asupra FANTASTICULUI

Veacul în care trăim este unul utilitar, funcțional, dominat de o accelerată evoluție a științei și tehnicii. Trăim într-o lume din ce în ce mai profană, în care misterul dispare, lucrurile își pierd tainele și omul se trezește singur, înconjurat de propriile sale prelungiri tehnologice. De aici o nevoie de insolit și imprevizibil, fascinația pentru fantastic. Indiferent în ce formă apare, fantasticul satisface nevoia de vis a omului, îi „colorează" existența care tinde spre monotonie prin lipsa de surpriză.

Așa cum se știe, fantasticul este o categorie estetică. El *„stabilește celălalt versant al naturii unde ordinea normală a lucrurilor este mereu dată deoparte, contrazisă. Arta fantastică e o istorie a actului magic, a temerilor și a putinței de a crea*" (René de Solier, *Arta și imaginarul*).

În *Dicționar de idei literare*, Adrian Marino prezintă etimologia, sensurile originare ale termenului, arătând că *„inițial fantasticul (în latina medie «*phantasticus*», în greacă «*phantastikos*») desemna ceea ce nu există în realitate, ceea ce pare ireal, aparent iluzoriu*". Același autor arată mai departe că fantezia, prin *„două atribute subliniate cu insistență: caracterul* arațional *și limbajul fantastic, prefigurează din plin conceptul modern de fantastic și tot ea este singura care produce, legitimează și impune fantasticul ca produs estetic specific*" (*op. cit.*).

Mulți teoreticieni au încercat să stabilească domeniul acestei categorii estetice pornind de la câteva opoziții: fantastic / real, fantastic / miraculos (feeric), fantastic / straniu, fantastic / science-fiction. Eseistul francez Roger Caillois este de părere că opoziția fundamentală rămâne cea dintre „fantastic" și „miraculos". În ambele cazuri *„avem de-a face cu universuri fictive, dar structurate diferit și care întrețin relații diferite cu realitatea*" (*În lumea fantasticului*). Într-adevăr, în sfera miraculosului, în lumea basmelor și a poveștilor întâlnim zâne, zmei, vrăjitori, genii bune sau rele, însă totul este situat de la bun început în zona imaginarului, a irealului. Întâmplările nu vor să pară posibile, ele nu se raportează defel la realitate. Fantasticul schimbă, însă, această situație. Personajele și întâmplările fantastice se manifestă în mijlocul realității obișnuite. Aparițiile stranii, misterioase tulbură sentimentul nostru de realitate, instaurând diverse stări, de la mirare și perplexitate, la groază și teroare. Fantasticul apare deci ca *„o ruptură în ordinea universală a lucrurilor*" (Roger Caillois).

Ion Pascadi, în „Cuvânt înainte" la *Arta și imaginarul* a lui René de Solier, sprijină această idee, afirmând că *„fantasticul va fi domeniul privilegiat al extraordinarului, a ceea ce este ieșit din comun, fie prin exotism, fie prin neobișnuit, dar specificitatea lui presupune atingerea extremelor, situația de stranietate, adică ieșirea din convențional și normal*".

În opinia lui Tzvetan Todorov (*Introducere în literatura fantastică*), fantasticul are o existență extrem de scurtă, el ocupând *„intervalul unei incertitudini, al unei ezitări a*

cititorului" (de literatură fantastică) între două soluţii; ceea ce se întâmplă e adevărat, real sau este o iluzie?

„*Fantasticul este ezitarea cuiva care nu cunoaşte decât legile naturale, pus faţă în faţă cu un eveniment supranatural*" (Tzvetan Todorov, *op. cit.*). Potrivit teoreticianului amintit, „*fantasticul nu durează decât atât cât ţine ezitarea*". La sfârşitul operei cititorul părăseşte zona fantasticului, optând pentru una dintre soluţii: „*Dacă el conchide că legile realităţii sunt neştirbite şi că ele permit explicarea fenomenelor descrise, înseamnă că opera aparţine unui alt gen: straniul; dacă, din contră, el consideră că numai admiţând noi legi ale naturii fenomenul poate fi explicat, pătrundem într-un alt gen, în sfera miraculosului*" (*op. cit.*).

Sintetizând opiniile formulate, reţinem că fantasticul nu poate exista în afara ficţiunii creatoare, că el reprezintă o ruptură, o tulburare a sentimentului nostru de realitate, învecinându-se cu câteva genuri de care nu se poate delimita în totalitate: straniul, miraculosul, feericul. Între fantastic şi aceste alte forme de manifestare a insolitului existenţei graniţa rămâne tot timpul fragilă.

TEME DE LUCRU

- Alcătuiţi un eseu cu titlul: „Avem nevoie de fantastic?" *(M. P.)*

BIBLIOGRAFIE: Caillois, Roger – *În inima fantasticului*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971; Marino, Adrian – *Dicţionar de idei literare*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973; Solier, René de – *Arta şi imaginarul*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1978; Todorov, Tzvetan – *Introducere în literatura fantastică*, Ed. Univers, Bucureşti, 1973.

Erich von DÄNIKEN

Amintiri despre viitor

AUTORUL ŞI OPERA SA

Erich von Däniken – un elveţian proprietar de hoteluri – şi-a descoperit la maturitate pasiunea pentru arheologie şi enigmele trecutului. Cartea sa, *Amintiri despre viitor* (1969), a devenit în scurt timp best-seller şi l-a propulsat pe autor în categoria „amatorilor celebri", cum sunt R. Charroux şi A.C. Clarke, ale căror scrieri se plasează între literatură şi ştiinţă.

PREZENTAREA TEXTULUI

Amintiri despre viitor este, de fapt, o călătorie în timp, în trecutul planetei noastre, care ascunde încă multe enigme pentru prezent. Ele sunt considerate de Erich von Däniken amintiri „din viitor" şi nu din trecut, pentru că nu performanţele tehnice actuale, ci cele ale viitorului vor putea explica taine până astăzi nedezlegate.

Cartea se bazează pe două idei esenţiale: prima – „*cheia trecutului şi viitorului nostru se află în spaţiul sideral, adică acolo unde ne-au făgăduit-o zeii*", iar a doua – călătorind prin univers, „zeii" ar putea ajunge pe o planetă asemănătoare cu Pământul, ai cărei locuitori ar avea un nivel de civilizaţie comparabil cu al pământenilor acum 8.000 de ani.

Începând cu capitolul al III-lea, von Däniken prezintă „dovezi“ ale moştenirii pe care zeii, veniţi din spaţiu, au lăsat-o strămoşilor noştri: hărţile amiralului turc Piri Reis, datând de la sfârşitul secolului al XV-lea, copii ale unor hărţi antice, întocmite de la mare înălţime şi bazate pe mijloace fotografice; pista de 60 de kilometri lungime de la Nazca, din Anzii peruvieni, care – crede autorul – ar fi servit la aterizarea navelor aeriene; coloşii de piatră de la Tihuanaco şi din Insula Paştelui; fortăreaţa incaşă de la Sacsayhuaman; misterioasa cultură sumeriană.

Capitolele IV, V şi VI urmăresc prezenţa „zeilor“ în literatură: *Biblia*, *Epopeea lui Ghilgameş*, *Mahabharata*, cărţile tibetane, epopeile nordice sau legendele popoarelor preincaşe cuprind întâmplări cu „zei zburători“, veniţi în stranii vehicule cereşti, şi catastrofe legate de apariţia lor. Piramidele de la Gizeh, calendarul egiptean, pilonul de fier de la Delhi, făcut dintr-un aliaj necunoscut, frescele de la Lascaux (Franţa), datând din epoca de piatră, ridică, de asemenea, multe semne de întrebare. Procedeul mumificării, prezent în China sau în Siberia, în gheţarii din Anzi, în Africa de sud sau în Extremul Orient atestă credinţa în reînviere, probabil la sugestia „zeilor“.

Autorul apreciază: „*Toate acestea nu sunt simple ipoteze; există fapte din abundenţă: peşteri, morminte, sarcofage, mumii, hărţi vechi, construcţii fantastice dovedind capacităţi arhitectonice şi tehnice uriaşe, legende şi tradiţii enigmatice de provenienţe diverse care nu se încadrează în nici una din schemele cunoscute de noi.* (...)

Ne este imposibil să dăm cifre şi date referitoare la perioada în care a avut loc vizita unor fiinţe extraterestre pe Terra şi nici când au început acestea să influenţeze fiinţele care trăiau atunci pe Pământ. Cu toate acestea, ne asumăm îndrăzneala să contestăm datele cu care este jalonată preistoria noastră. Credem, şi avem destule temeiuri pentru aceasta, că putem fixa evenimentul respectiv în perioada paleoliticului inferior, adică între anii 40.000 şi 10.000 î.e.n.“.

Ultimele capitole ale cărţii prezintă câteva din enigmele mayaşilor, discută fenomenul O.Z.N., consideră explozia din taigaua siberiană, din anul 1908, explozia unei nave spaţiale extraterestre şi discută cazul de telepatie Edgar Cayce.

Cartea este, fără îndoială, interesantă. Sub aspect informativ, ea însumează zeci de enigme la care reflectează – încă – savanţi din lumea întreagă. Uneori însă, autorul arată o anumită superficialitate în tratarea problematicii. De la început, el consideră că *toate* enigmele prezentate se pot explica prin prezenţa pe Pământ, în timpuri preistorice, a unor fiinţe venite din spaţiu. Deşi dovezile lipsesc sau sunt – în cel mai bun caz – discutabile, von Däniken se lansează, fără reticenţe, în afirmaţii fără acoperire. Astfel de concluzii sunt numeroase în paginile lucrării: „*Fără îndoială că chivotul legii* (construit după instrucţiunile primite de Moise – n.n.) *era încărcat cu electricitate*“; „*Este oare de neconceput ca urmaşi ai lui Ghilgameş să fi venit în America de Sud aducând cu ei această legendă?*“; „*Şi totuşi, este cert că egiptenii stăpâneau la perfecţie arta construcţiei încă din timpurile cele mai vechi*“ etc.

Acestea nu înseamnă că lucrarea lui Erich von Däniken e lipsită de merite. Este o carte care se citeşte cu plăcere, pentru că omul a fost totdeauna atras de Necunoscut. Deşi de la publicarea ei au trecut trei decenii, şi jumătate, *Amintiri despre viitor* rămâne actuală, chiar după cucerirea Lunii şi înaintea zborului spre Marte.

TEMĂ DE LUCRU

- Vă propunem, în prelungirea problematicii dezbătute de cartea lui von Däniken, să citiţi şi proza lui Victor Kernbach, *Luntrea sublimă*.

(G. A.)

BIBLIOGRAFIE: von Däniken, Erich – *Amintiri despre viitor*, traducere din limba germană de Gh. Doru şi S. Stanciu, cuvânt înainte şi adnotări de Ion Hobana, Ed. Politică, Bucureşti, 1970; *Ipoteza extraterestră: Dovezile mele*, traducere de N. Constantinescu, Ed. Domino, Târgovişte, 1995; *Provocarea zeilor*, traducere de C. Niculescu, Ed. Domino, Târgovişte, 1996.

Fenomenul „POLTERGEIST"

(Despre fenomene paranormale)

CONSIDERAŢII PRELIMINARE

Fenomenele „*paranormale*" reprezintă pentru foarte mulţi dintre noi un teritoriu animat de personaje stranii şi întâmplări teribile care generează o gamă largă de trăiri, de la neputinţa de a crede ceea ce se vede şi neacceptarea fenomenului până la o teamă puternică.

Aceste fenomene sunt greu acceptate de către ştiinţă, deoarece nu pot fi reproduse şi controlate în laboratoare ştiinţifice, sunt rare, prezintă moduri specifice de manifestare şi, adesea, datele referitoare la ele sunt furnizate de mărturii considerate mai mult sau mai puţin acceptabile. „Cu alte cuvinte, ştiinţele normale studiază şi explică normalul, dar nu pot include în obiectul lor de cercetare şi paranormalul. James Alcocq a sintetizat această situaţie: sunt considerate paranormale acele fenomene care nu pot fi explicate conform teoriilor despre natură acceptate până în prezent, pentru că ele contrazic una sau mai multe din tezele de bază sau axiomele ştiinţifice mondiale" (Corin Bianu, Ioan Mamulaş, *Dematerializarea parapsihologică. Invizibilitatea*).

Din necesitatea elucidării cauzelor fenomenelor paranormale şi a cercetării lor în amănunt, s-a conturat în timp ştiinţa parapsihologiei, care studiază premoniţia, clarviziunea, telepatia, hipnoza, telekinezia, radiestezia, materializarea şi dematerializarea, poltergeist-ul etc.

FENOMENUL „POLTERGEIST"

Ne vom opri în continuare asupra câtorva consideraţii ştiinţifice referitoare la fenomenul *poltergeist*. „*În ansamblul fenomenologiei parapsihologice, poltergeist (cuvânt de origine germană care, în traducere liberă, înseamnă «fantomă gălăgioasă şi violentă») desemnează acea categorie de manifestări paranormale concretizate printr-o multitudine de efecte fizice, de regulă asociate cu un anumit grad de periculozitate.*"

„*Poltergeist-ul este un fenomen cu largă răspândire geografică, fiind semnalat în ţările scandinave, în centrul şi estul Europei, în Africa, China, Indonezia, America Latină, practic oriunde se află colectivităţi umane.*"

Pe lângă aceste precizări referitoare la aria de răspândire a fenomenului aflat în discuţie trebuie să reţinem şi faptul că „*de multe ori fenomenologia poltergeist se asociază cu o persoană ce prezintă anumite particularităţi psihologice – agent inductor –* (...) *care*

se găseşte în situaţia de a face faţă unor tensiuni psihice pe care nu poate sau nu vrea să le exprime normal prin acţiuni sau cuvinte, ceea ce produce – printr-un mecanism foarte greu de descifrat – apariţia şi intensificarea unor manifestări psiho-fizice distructive: lovituri, spargeri, deplasări violente de obiecte, leziuni corporale etc.". Evaluările psihologice efectuate de diferiţi cercetători au condus la alcătuirea unui adevărat „*portret-robot*" psihologic al agentului inductor de fenomene poltergeist: subiecţii par a manifesta „*o ostilitate inconştientă*", tendinţe spre iritabilitate, tendinţe de disimulare, de fabulaţie, conflict între ambiţiile mari şi interesele proprii limitate: „*S-a constatat, în unele cazuri* (...), *un vocabular limitat indicând faptul că ei nu puteau să-şi exprime propriile frustrări şi ostilitatea*".

TEMĂ DE LUCRU

- Interpretaţi citatele din prezentarea de mai sus evidenţiind trăsăturile distinctive ale stilului ştiinţific.

Pentru o interpretare cât mai adecvată a citatelor vom reaminti principalele caracteristici ale stilului ştiinţific:

– în operele ştiinţifice comunicarea apelează la raţionamente, noţiuni, idei, rezultate ale cercetărilor etc., ignorându-se deliberat sensibilitatea şi imaginaţia cititorilor;
– se remarcă utilizarea frazei ample, dezvoltate, formulată clar, precis, urmând topica normală, fără inversiuni, intercalări, omisiuni;
– cuvintele se folosesc cu sensul lor propriu, stilul ştiinţific fiind denotativ, deoarece îşi propune să transmită exact o anumită cantitate de informaţie, accentul punându-se pe precizia comunicării şi nu pe originalitate;
– lexicul utilizat exclude ambiguitatea, sinonimia este redusă şi omonimia este evitată;
– se remarcă în operele ştiinţifice (descrierea ştiinţifică, naraţiunea ştiinţifică etc.) utilizarea frecventă a unui mare număr de neologisme care sunt de obicei termeni de specialitate.

(M. P.)

BIBLIOGRAFIE: Bianu, Corin; Mamulaş, Ioan – *Dematerializarea parapsihologică. Invizibilitatea*, Ed. Paco, Bucureşti, 1994; Teodorescu, Vasile – *Compunerile corespondenţă şi cu destinaţie oficială*, E.D.P., Bucureşti, 1979.

LITERATURA ŞI CINEMATOGRAFIA

Filmul, aşa cum e considerat şi realizat de când a căpătat statutul de „a şaptea artă", reprezintă o creaţie de sinteză. Statutul de artă autonomă i-a fost contestat dintru început tocmai datorită caracterului hibrid: filmul înseamnă, de regulă, imagini cinetice, interpretare actoricească, subiect, decor, muzică. După cum se observă, cele mai multe dintre aceste elemente sunt de regăsit şi în teatru, cu excepţia imaginilor înregistrate pe peliculă şi proiectate pe pânză – formă de expresie care i-a îndreptăţit pe unii să considere fotografia, alături de teatru, ca o a doua sursă a noii arte. Tocmai din cauza acestei eterogenităţi a componentelor sale, filmului i-a fost negată la începuturile sale calitatea de artă cu specific propriu. Iar câtă vreme filmul a rămas la simpla înregistrare *a unui joc actoricesc, adică la „teatru filmat", bineînţeles că nici nu a putut să îşi definească specificul. (Dacă diferenţa faţă de arta fotografică a părut iniţial mai mare decât aceea faţă de teatru, a fost dintr-un motiv simplu şi evident: filmul a însemnat, de la prima peliculă,* Ieşirea muncitorilor de la uzina Lumière, *nu doar imagine, ci imagine animată.)*

Foarte repede însă, o dată cu descoperirea posibilităţilor legate de încadratura imaginilor şi de montarea acestora, deci o dată cu formalizarea imaginilor în planuri şi cu structurarea filmului prin montaj (dar şi cu libertatea oferită de mişcările camerei de filmat), se poate vorbi de naşterea unei noi arte – cinematografia. Identitatea acesteia e dată de faptul că filmul îşi descoperă propria formă de exprimare, chiar dacă limbajul său are la bază elemente „de împrumut", din fotografie, literatură, dramaturgie. Expresia „naraţiune cinematografică", frecvent utilizată, denotă înrudirea esenţială a filmului cu artele succesiunii, ale desfăşurării în timp – cu distincţia că a şaptea artă implică, aşa cum precizam, mai multe tipuri fundamentale de exprimare: vizualul (cadre, decor, interpretare) şi sonorul (dialogul, sunetele, muzica).

Dar legăturile filmului cu literatura şi teatrul au existat dintotdeauna şi persistă şi astăzi. Terminologia e doar unul, cel mai superficial, dintre aspectele înrudirii filmului cu arta narativă şi cea dramatică: „scriitură cinematografică", „sintaxă cinematografică", „text audiovizual" ş.a. sunt doar câteva dintre expresiile specifice discursului despre film, indiferent că aparţine realizatorului sau criticului. Cea mai importantă formă de întâlnire a filmului cu arta literară o reprezintă ecranizarea. *Şi probabil că specificul limbajului cinematografic poate fi identificat şi demonstrat tocmai pe terenul acestui tip de film, perceput adesea drept unul impur şi „trădător", dat fiind că, teoretic cel puţin, e văzut ca subordonat operei de la care porneşte. Căci într-o ecranizare pot fi regăsite particularităţile, diferenţa specifică a filmului în raport cu genurile sale proxime, fotografia şi literatura. În acelaşi timp, pot fi definite cele mai importante noţiuni legate de arta cinematografică:* regie, scenariu, imagine, coloană sonoră, interpretare actoricească.

Orice film implică aceste cinci componente. Scenariul, imaginea, montajul imaginilor, muzica, jocul interpreţilor sunt arte veritabile luate în parte, dar ele sunt coordonate şi îmbinate de către regizor, care îşi impune viziunea asupra tuturor acestor compartimente. În mod obişnuit, fiecare dintre aceste „sectoare" este realizat de către scenarist, operator, compozitor, actor, regizorul având rolul de a supraveghea şi de a comanda munca de creaţie a fiecăruia dintre aceştia. Dar frecvent regizorul este şi scenarist (sau coscenarist), actor, autor al muzicii, autor al montajului imaginilor. Regia *ar consta, la modul esenţial, în coordonarea acestor componente de creaţie pentru a obţine o operă cu un anume specific numită* film *şi purtând amprenta regizorului respectiv.*

Scenariul *filmului reprezintă acea dimensiune a filmului care cuprinde subiectul, dezvoltat într-o naraţiune care, în locul cuvintelor, recurge la o suită de imagini care* implică *obiectul avut în vedere (cadrul acţiunii, personajul ca atare – jucat de un actor – şi*

obiectele ca atare din universul filmului). Dacă o carte evocă *toate aceste componente, prin intermediul cuvântului scris, un film le* arată, *printr-o succesiune de imagini. Legătura cu literatura se păstrează însă prin faptul că, în majoritatea filmelor narative (deci nu documentare, nu poetice, adică de atmosferă etc.), scenariul implică obligatoriu aşa-numitele „momente ale subiectului": expoziţiunea, intriga, desfăşurarea acţiunii, punctul culminant şi deznodământul. Apoi, faptul că filmul se structurează ca suită de scene în care sunt dezvoltate acţiunile, comportamentele, înfăţişarea şi replicile personajelor, precum şi locul şi timpul respectivelor acţiuni, aminteşte nu numai de literatura epică, ci şi de – sau în primul rând de – dramaturgie. John Howard Lawson, enumerând aceste aspecte care leagă convenţia cinematografică de aceea teatrală, nota în acest sens: „Este cât se poate de firesc ca cinematograful şi teatrul să fie privite drept modalităţi similare de expresie".*

Totuşi, filmul şi-a delimitat specificul şi faţă de cea mai apropiată „rudă" a sa, teatrul, prin câteva elemente. Poate cel mai important sector în care şi-a găsit un limbaj propriu este acela al imaginii. *Aparatul de filmat are funcţia de a concretiza intenţiile regizorale atât din punct de vedere optic, cât şi ideologic: el înregistrează (spre a fi în final proiectate în sala de cinematograf) o serie de imagini care au la bază nişte legi ale plasticii filmice. Construirea imaginii implică o anumită încadratură, un anumit unghi, o anumită coloristică, o anumită lumină (toate acestea aparţinând şi artei fotografice), dar şi o anumită mişcare a camerei de luat vederi, precum şi, în faza de montaj a filmului (adică de decupare şi înşiruire a imaginilor, conform opţiunii regizorului), o anumită alternare şi inseriere a respectivelor imagini – elemente care nu mai ţin de arta fotografică. Astfel, raportul cu teatrul se poate modifica fundamental; filmul oferă atât perspective, cât şi o dinamică a perspectivelor care nu se pot întâlni în teatru.*

Drept urmare, se modifică şi convenţia personajelor interpretate de actori, preluată din teatru şi străină ea însăşi de convenţia literaturii (literatura nu implică actorii, căci personajele reprezintă instanţele unui text*).* Jocul actorilor *poate fi – şi chiar se cere în cele mai multe cazuri – schimbat până la nivelul unui comportament firesc, lipsit de emfază, dar şi al unei expresivităţi a chipului, pe care numai aparatul de filmat o face posibilă, prin mobilitatea ei. Adoptând şi dialogul, atunci când tehnica a avansat până la inventarea sonorului, filmul a învăţat destul de repede că, tocmai datorită posibilităţii de a exprima aproape totul prin imagine, replicile pot fi de cele mai multe ori înlocuite de imagine sau cel puţin pot fi reduse la strictul necesar – spre deosebire de teatru, unde replica rămâne un element fundamental (exceptând pantomima sau alte specii teatrale care diminuează rolul dialogului).*

Acestor elemente li se adaugă coloana sonoră, *care, pe lângă dialoguri, cuprinde muzica şi zgomotele specifice mediului filmat. În acest punct se observă încă o deosebire între arta filmică şi aceea literară: muzica nu poate fi prezentă în textul literar decât ca referinţă (informaţie) muzicală sau ca sugestie parţială (prin efecte sonore de genul aliteraţiei, repetiţiei etc.); de asemenea, zgomotele pot fi doar sugerate acustic sau, de obicei, evocate, descrise de către narator. Pe când filmul, prin înregistrare, are capacitatea de a reda zgomotele şi muzica, de a le furniza în concreteţea lor.*

Toate acestea indică faptul că, pe de o parte, filmul reprezintă o creaţie de sinteză, iar pe de altă parte că are, totuşi, un limbaj propriu, în ciuda faptului că preia elemente de limbaj atât din realitate, cât şi din toate artele – una dintre cele mai importante surse fiind literatura.

(M. Ig.)

Ilustrăm acest capitol cu imagini din filme.

O noapte furtunoasă

În mod poate surprinzător, nu doar filmele bazate pe scenarii originale, ci şi ecranizările (reuşite) au reprezentat momente de răscruce în evoluţia filmului românesc către un adevărat limbaj cinematografic. În acest sens, Dumitru Carabăţ notează: „Prima performanţă coerentă a limbajului filmic narativ în cultura română este legată de ecranizarea de către Jean Georgescu a comediei lui Caragiale *O noapte furtunoasă*. Fidel substanţei narative, filmul are meritul de a se constitui ca un discurs cinematografic omogen, ca o structură autonomă".



Veta (Maria Maximilian) şi Rică (Radu Beligan) în *O noapte furtunoasă*, regia – Jean Georgescu, 1943.

Orice ecranizare presupune, obligatoriu, o reinterpretare, o „traducere" în termeni cinematografici a unei opere literare căreia majoritatea cineaştilor încearcă să-i păstreze „spiritul", sensul. Jean Georgescu, regizor şi scenarist al filmului *O noapte furtunoasă* (1943), a fost apreciat pentru modul în care a realizat această translare a textului în limbaj audio-vizual, conservând spiritul caragialian. „Filmul – afirmă criticul de film Ioan Lazăr – e considerat un model de transpunere cinematografică a unei piese de teatru. Cea mai bună ecranizare şi cel mai bun film românesc de până la sfârşitul celui de-al doilea război mondial." Argumentele sunt numeroase.

În primul rând, actorii reuşesc, sub îndrumarea lui Jean Georgescu, să scape – în general, nu în permanenţă – de servituţile interpretării declamative şi retorice de tip teatral, aşa cum nu se întâmplase până atunci nici în alte filme sonore, şi cu atât mai puţin în filmele mute, unde gesticulaţia pantomimică, afectată, era obligatorie pentru ca spectatorul să înţeleagă ce se întâmplă la nivelul invizibil al reacţiilor sufleteşti. Jocul firesc al interpreţilor menţine, cum s-a spus, bâlciul pasiunilor în afara grotescului şi a teatralului, aducându-l, în bună măsură, în sfera realismului psihologic.

În al doilea rând, pentru a scăpa de rigorile spaţiului unic impus de spectacolul de teatru, regizorul alternează locurile de filmare; astfel, anumite scene îşi schimbă, cum se spune în jargonul cinematografic, „locaţia" (de pildă, anumite părţi ale conversaţiei dintre jupân Dumitrache şi Nae Ipingescu sunt plasate afară, pe stradă – mai mult, sunt deplasate în alte momente ale desfăşurării acţiunii –, lucru imposibil în piesă, care, dependentă de unitatea de loc, trebuie să se rezume la plasarea acţiunii într-o singură încăpere); apoi, ceea ce apare în piesă ca replică „din off" (adică din afara scenei, întrucât logica piesei îi cere personajului să nu se afle în spaţiul scenic) poate fi *arătat* ca atare: spre exemplu, ceea ce în piesă, în actul II, scena II, apare ca o suită de replici indignate ale jupânului Dumitrache auzite de Veta şi de Rică Venturiano, surprinşi într-un aparent adulter, în film este arătat ca atare – adică îl vedem pe jupân Dumitrache privind din stradă spre fereastra dormitorului

soţiei şi constatând, după umbra profilată, că în încăperea respectivă se mai află cineva. Dar filmul face mai mult decât atât, căci realizatorii lui vizualizează episoade existente în piesă doar virtual, adică doar în relatările dialogate, în replici ori în sugestii provenite din indicaţiile scriitorului: astfel avem posibilitatea să vedem spectacolul de revistă de la Grădina „Union", uliţele mahalalei Bucureştiului, pe unde se plimbă Ziţa, ori pe unde îşi face rondul jupân Dumitrache; în acelaşi timp apare în cadru, ca atare, Ghiţă Ţircădău, cu apucăturile lui de beţiv – altminteri personaj inexistent în piesă, doar evocat de Chiriac, Ipingescu ş.a.

În al treilea rând, apar procedee specifice. Unul dintre procedeele cinematografice la care teatrul nu poate recurge (în schimb, proza epică da) este acela al *camerei subiective*, care înseamnă substituirea perspectivei unui personaj de către ochiul camerei de filmat (iar în proză, de către narator); de pildă, în scena în care Venturiano îşi declară iubirea Vetei, crezând că e Ziţa, alternarea unghiurilor de filmare sugerează evident perspectivele celor două personaje. Alt procedeu care de-teatralizează textul lui Caragiale (dar aminteşte de registrul prozei) îl reprezintă *montajul paralel*, adică alternarea imaginilor aparţinând unor serii diferite: ca exemplu este citată secvenţa celebră a spectacolului de la „Union", unde ne sunt arătate, în paralel, interpretarea cupletului de către actorul de pe scenă, respectiv cum Rică Venturiano aruncă ocheade Ziţei, iar jupân Dumitrache îl spionează pe Venturiano crezând că privirile sale se îndreaptă spre Veta. Ambianţa dramatică este cu atât mai bine realizată cu cât cântecelul interpretat pe scena „Unionului" conţine aluzii la viaţa fără ruşine a unor neveste; deci cele două planuri interferează atât ca montaj al imaginilor, cât şi ca temă, deci atât formal, cât şi ca substanţă. Aceeaşi secvenţă oferă material exemplificator şi pentru ceea ce, din nou, nu e posibil în teatru, adică pentru capacitatea filmului de a veni foarte aproape de ochiul spectatorului prin încadratura imaginilor, adică prin prim-plan şi planul-detaliu. Adunând toate aceste observaţii, se poate constata că scena de la „Union", cea mai lungă şi mai verbală din piesă, a devenit în film secvenţa cea mai „vizuală", adică purtând cele mai clare semne ale specificului cinematografic.

În al patrulea rând, regizorul a avut intuiţia specifică cinematografiei de a adăuga detalii amuzante, pe linia intenţiei satirice a lui Caragiale – de pildă, a realizat „racorduri", adică legături, între afişul iluzionistului scamator de la „Union" şi imaginea demagogului Venturiano declamând despre egalitatea în drepturi a cetăţenilor; sau între ieşirea de la tribunal a Ziţei, proaspăt divorţată, comentând că i s-a făcut „dreptate", şi imaginea statuii justiţiei, cu ochii legaţi şi cu balanţa în mână.

În concluzie, chiar dacă eliberarea de reminiscenţele teatrului nu este totală în acest film (un argument fiind faptul că încă nu s-a renunţat la filmările pe platou, deci într-un cadru artificial), se consideră că mutaţia către o manieră specific filmică este decisivă.

Regia şi scenariul: Jean Georgescu, după I.L. Caragiale; imaginea: Gérard Perrin; decoruri: Ştefan Norris; muzica: Paul Constantinescu. Interpreţi: Alexandru Giugaru (Jupân Dumitrache), Florica Demian (Ziţa), Maria Maximilian (Veta), Radu Beligan (Rică Venturiano), I. Iordănescu-Bruno (Nae Ipingescu), George Demetru (Chiriac), Gheorghe Ciprian (Ţircădău), Miluţă Gheorghiu (cupletistul) ş.a.

Pădurea spânzuraților

Transpunerea cinematografică a unui roman implică obligatoriu o structurare rezumativă, sintetică a cărții, printr-o serie de reducții, păstrând, de obicei, direcțiile sale fundamentale. În general, filmul urmează îndeaproape narațiunea unui roman, dar elimină episoadele pe care le consideră de prisos (acelea care nu duc acțiunea mai departe sau nu aduc vreun element nou cu privire la personaje, la cadru sau la temă), reaşază anumite momente sau întâmplări pentru a obține efecte cât mai puternice şi mai expresive, aranjează elementele narațiunii într-o manieră care să exploateze la maximum tensiunea dramatică. Deci modificările care se produc într-o adaptare cinematografică a unei creații epice de mare întindere țin, pe de o parte, de nivelul limbajului (se trece de la limbajul literar la acela audiovizual, filmic), iar pe de alta, de nivelul structurii operei. Spre deosebire de ecranizarea unei piese de teatru, ecranizarea unui roman înseamnă, în primă instanță, modificarea structurii şi a compoziției originare conform unei logici de tip dramaturgic, nu de tip epic.



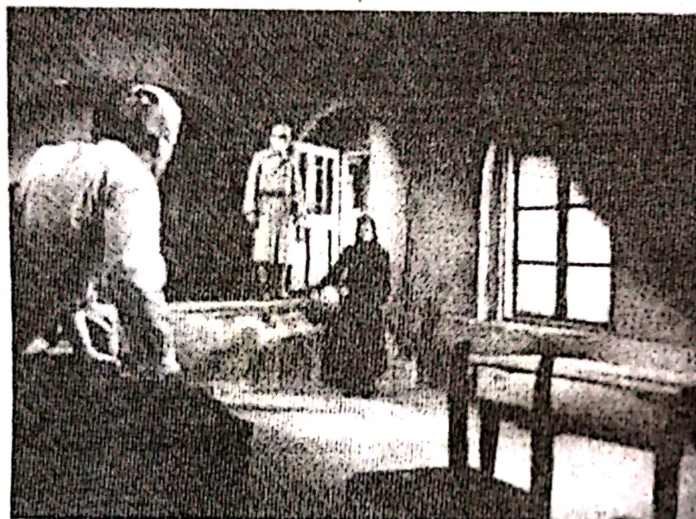
Victor Rebengiuc (Apostol Bologa) în *Pădurea spânzuraţilor*, regia – Liviu Ciulei, 1964.

În *Pădurea spânzuraţilor* (1964), o mare reuşită a filmului românesc (drept dovadă stă şi faptul că, în 1965, filmul a primit la Festivalul de la Cannes marele premiu pentru regie – una dintre cele mai înalte distincţii cinematografice), regizorul Liviu Ciulei, scenaristul Titus Popovici, operatorul Ovidiu Gologan ş.a. au adaptat romanul cu acelaşi titlu al lui Liviu Rebreanu într-un mod original şi cu adevărat cinematografic, rămânând fideli principalelor trăsături ale operei literare. Filmul elimină relatarea biografiei lui Bologa de până la spânzurarea lui Svoboda, reducând astfel, aşa cum era şi necesar, din materia romanului şi concentrându-se asupra perioadei decisive a existenţei protagonistului – aceea a frontului. De asemenea, filmul se încheie cu o memorabilă şi mult comentată scenă a mesei luate de Bologa în închisoare, faţă în faţă cu Ilona, urmată de imaginea, scurtă, a unor gropari care sapă un mormânt lângă o spânzurătoare – în răspăr cu romanul, care descrie în amănunt executarea prin spânzurare a eroului. Un element la care renunţă filmul, probabil şi din cauză că a fost realizat într-un regim politic, acela comunist, care promova ateismul, este fundamentul mistic al crizei de conştiinţă a lui Apostol Bologa; în pelicula lui Liviu Ciulei, dilema eroului are doar repere morale şi politice, şi nicidecum religioase, aşa cum se întâmpla în roman.

Sunt păstrate, din motive de tensiune dramatică, motivele principale ce capătă valori conotative: spânzurătoarea şi reflectorul (simbol transparent al „luminii" interioare, al spiritului). Pe de altă parte, este introdusă povestirea *Iţic Ştrul dezertor*, a aceluiaşi Rebreanu, ca un episod colateral, personajul din text fiind „convertit" în soldatul Müller, considerat de către superiori anarhist, şi condus în pădure de către Petre, ordonanţa lui

Bologa, cu ordinul de a fi împuşcat. Episodul nu este inutil, căci subliniază, alături de executarea de la început a lui Svoboda sau de neliniştile lui Klapka – interpretat chiar de regizor –, faptul că ne aflăm în faţa unei drame colective, nu a unui caz izolat şi reprobabil de nesupunere militară.

În acelaşi timp, regizorul şi operatorul au renunţat la orice imagine *frumoasă în sine*, montând numai cadrele legate firesc de atmosfera dramatică a filmului – atmosferă sumbră, plină de presimţiri întunecate, sugerată printr-o imagine în care apar constant ceaţa, întunericul, noroiul; în aceste elemente putem identifica, în fond, corespondenţele filmice ale stilului anticalofil al prozei lui Rebreanu. Stilul lui Ciulei a fost considerat de o „plasticitate figurativă" (Ioan Lazăr) care ar avea capacitatea de a sugera un univers închis, fără ieşire, şi de a configura angoasa, de a concretiza simţămintele protagonistului – lucrul cel mai dificil pentru un film, care, cum deja s-a remarcat, e o formă de artă comportamentistă, adică mizând exclusiv pe exterioritatea, pe „realitatea" obiectelor şi actorilor, astfel încât e nevoit să apeleze la imagini „concrete" pentru a sugera ceea ce se întâmplă la nivelul interiorităţii personajelor. Ca şi cartea, ecranizarea ei dă dovadă de expresivitate poetică şi de putere de analiză prin imagini sugestive; regizorul vorbeşte undeva despre „funcţia introspectivă" a camerei de luat vederi, pe care o leagă, între altele, de atenţia acordată chipurilor şi ochilor, prin intermediul cărora spectatorii ar avea acces la dimensiunea psihologică a caracterelor şi a situaţiilor (insistenţa asupra privirilor personajelor este de asemenea un reziduu al romanului). Compoziţia cadrului, dar şi imaginea alb-negru, trecând prin diferite nuanţe de gri, contribuie la eficacitatea expresivă a filmului. Regizorul declară că ideea de a recurge la cenuşiul atât de potrivit pentru gravitatea situaţiei descrise i-a dat-o tot textul lui Rebreanu, prin precizarea referitoare la impresia de închidere lăsată de decorul execuţiei lui Svoboda şi prin comparaţia cu un „clopot uriaş de sticlă aburită". Operatorul Ovidiu Gologan a preluat sugestia şi i-a păstrat imaginii filmului acest regim obscur care contribuie la nota de tragism a subiectului. Muzica are şi ea un rol hotărâtor în creionarea atmosferei. Theodor Grigoriu a apelat la ceea ce se numeşte „muzică dodecafonică", adică o modalitate de exprimare sonoră nu prin armonii, ci prin disonanţe, prin asociaţii dizarmonice de sunete ascuţite – muzică situată, după cum spune compozitorul însuşi, „în zona morbidului, a tragicului, a unui dramatism existenţial din care nu se poate ieşi". Muzica filmului subliniază dimensiunea vizuală, marchează anumite apariţii (imagini), precum aceea a reflectorului pe care trebuie să-l distrugă, din ordin, Apostol Bologa.



Victor Rebengiuc (Apostol Bologa) şi Ana Szeles (Ilona) în *Pădurea spânzuraţilor*, regia – Liviu Ciulei, 1964.

S-a spus că filmul conţine câteva secvenţe antologice, între care cea mai dramatică şi cea mai cinematografică (fiindcă este laconică din punctul de vedere al dialogului şi mizează aproape exclusiv pe imaginea propriu-zisă, dar şi pe măiestria actorilor de a sugera emotivitatea doar prin chipuri şi prin câteva gesturi) ar fi aceea a mesei din închisoare, din final. Aici de-dramatizarea vrea să implice, prin contrast, tensiunea dramatică a iminenţei

morţii, ceea ce dă într-adevăr finalului o valoare artistică deosebită. Dar lăsând deoparte anumite lungimi ale filmului (lucru recunoscut, după ani, chiar de regizor însuşi, care declara că ar fi putut scoate din peliculă, fără nici o pierdere artistică, echivalentul a 30 de minute), trebuie spus, în concluzie, că el este una dintre cele mai bune realizări autohtone în materie de cinematograf.

Regia: Liviu Ciulei, scenariul: Titus Popovici, după romanul lui Rebreanu; imaginea: Ovidiu Gologan; decoruri: Giulio Tincu; muzica: Theodor Grigoriu; cu: Liviu Ciulei (Klapka), Victor Rebengiuc (Apostol Bologa), Ana Szeles (Ilona), Ştefan Ciubotăraşu (Petre I), Ion Caramitru (Petre II), Gina Patrichi (Roza), Andrei Csiki (Varga), Emil Botta (Cervenko) ş.a.

Romeo şi Julieta

D.I. Suchianu şi Constantin Popescu, în prefaţa volumului despre ecranizările după Shakespeare, consideră că principalele condiţii ale unei ecranizări shakespeariene ideale ar fi următoarele:

- să se redea tema piesei (dificultatea ar consta în faptul că există interpretări diverse asupra uneia şi aceleiaşi piese; deci trebuie *să alegi* din multitudinea interpretărilor);
- să se aleagă din textul piesei replicile, ideile, formulele, expresiile cele mai „cinematografice“, cele mai frumoase, cele mai sugestive, adică mai simbolic evocatoare ale temei;
- o dată alese aceste elemente, trebuie îmbinate cu imaginile; combinarea se face după alte norme decât cele folosite în filmele obişnuite, unde cuvintele doar comentează imaginea, ca un acompaniament. Când e vorba de Shakespeare trebuie procedat invers: cuvintele reprezintă aici baza, iar imaginile doar acompaniamentul; imaginile doar comentează textul;
- vorbele trebuie recitate ca un poem, nu reprezintă simple replici; nu pentru că sunt aşezate uneori în versuri, ci pentru că sunt în fond poezie. Recitarea shakespeariană trebuie să fie un paradoxal amestec de naturaleţe şi solemnitate, de explozie şi sobrietate, de oficiere şi spovedanie.



Olivia Hussey (Julieta), în *Romeo şi Julieta*, regia – Franco Zeffirelli, 1968.

Evident că viziunea aceasta le aparţine celor doi autori, căci, aşa cum ne indică unele dintre cele mai bune ecranizări, ele nu respectă întotdeauna aceste reguli.

Romeo și Julieta, varianta din 1936, aparținând lui George Cukor, este prima versiune sonoră a piesei și e considerată cea mai shakespeariană dintre ecranizările de până atunci (în măsura în care reușește să mențină constantă tensiunea dramatică pe aproape întreaga durată a filmului). Ea reușește să redea în termeni cinematografici paroxismul erotic al piesei lui Shakespeare. Producătorii au preferat să mizeze pe talentul și pe experiența unor actori mult mai în vârstă decât eroii pe care îi întruchipează: Leslie Howard, interpretul lui Romeo, avea 43 de ani, iar Norma Shearer, interpreta Julietei, 35; Mercutio era jucat de John Barrymore (54 de ani). Rolurile lor au fost extrem de apreciate, căci într-adevăr au compensat diferența de vârstă – Norma Shearer prin grația botticelliană, Leslie Howard printr-un joc melancolic, meditativ, sobru. Totodată, recitarea acestuia din urmă e validată drept un adevărat model de rostire shakespeariană.

Violența piesei e atenuată la nivelul jocului, dar dialogurile au fost respectate întru totul, inclusiv arhaismele, pentru „culoarea locală". Scenografia este realizată într-un pur stil romantic, iar costumele și compoziția plastică au fost inspirate din pictorii italieni ai Quattrocento-ului, cu același scop de a reda atmosfera epocii evocate de piesă. Având rolul de a sublinia dramatismul situațiilor, muzica a fost compusă într-o manieră care să amalgameze compoziții antice, italiene și englezești cu elemente moderne, adică madrigale engleze, canțone, muzică ecleziastică italiană (corală), muzicile gregoriene și cele de Palestrina, lucrări de William Byrd, John Bull, Thomas Weeckes; elementul modern e reprezentat, între altele, de motivul melodic din fantezia *Romeo și Julieta* de Ceaikovski, care trebuia să evoce tema dragostei. Pentru a obține timbrul sonor al epocii evocate, în orchestra modernă au fost introduse instrumente arhaice: virginalul, un fel de harpă cu clape, clavicordul și clavecinul.

Romeo and Juliet, 1936, SUA; regia: George Cukor, scenariul: Talbot Jennings, după piesa lui Shakespeare; imaginea: William H. Daniels; decoruri: Cedric Gibbons, Oliver Messel; muzica: Herbert Stothart; costume: Adrian, Oliver Messel; trucaje: Slavko Vorkapich. Cu Norma Shearer (Julieta), Leslie Howard (Romeo), John Barrymore (Mercutio), Edna May Oliver (doica) ș.a.

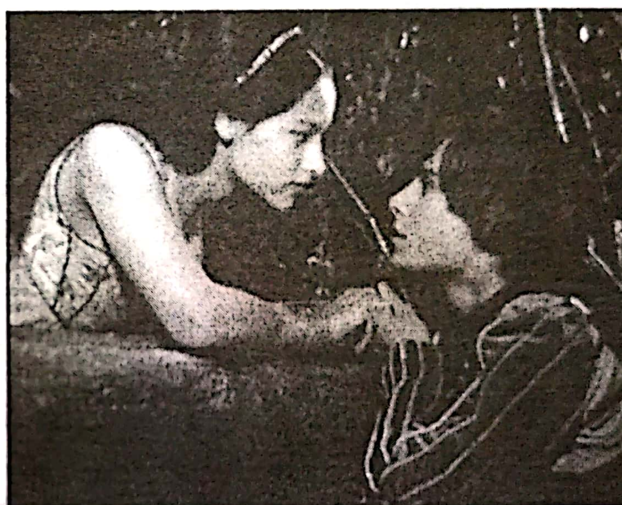
Varianta din 1954, coproducție italiano-engleză, în regia și cu scenariul lui Renato Castellani, intră și ea în seria celor mai bune ecranizări ale piesei *Romeo și Julieta*. Accentul cade nu pe jocul actoricesc, ci pe poezia versurilor. S-a spus că stilul de interpretare e ușor prețios, dar nu complet artificial. Scenariul e construit în cheie realistă, adică lipsit de spectaculosul gratuit, luminându-se esențialul: soarta nefericită a doi tineri despărțiți prin dușmănia dintre familiile lor. Regizorul nu a fost interesat în primul rând de tehnică; a căutat să obțină autenticitatea: în primul rând, personajul Julietei dă dovadă de realism și spirit practic, nu se lamentează la nesfârșit, știe să se prefacă și să acționeze atunci când trebuie (poate că un plus de firesc a fost adăugat de faptul că Susan Shentall era o actriță neprofesionistă și avea 19 ani, deci era mult mai aproape de vârsta Julietei); în al doilea rând, sunt integrate detalii care nu apar în piesă, dar se potrivesc atmosferei: gestul lui Romeo de a mângâia o fetiță aflată pe treptele unui palat din piață, imaginea unui măgăruș izolat în mijlocul agitației colective a oamenilor care fug din preajma bolnavului de ciumă etc.; în al treilea rând, autenticitatea se naște și din decorurile naturale: s-a filmat chiar în Verona, dar și în Veneția, Siena și Montagnana.

S-a mai spus că o funcție dramatică importantă în obținerea unui efect estetic superior au avut culoarea și lumina imaginii: acestea au dat lumii evocate un halou luminos,

plin de viaţă, de energie. Muzica, bineînţeles, şi-a adus şi ea contribuţia; în mod special, principalul laitmotiv care însoţeşte momentele-cheie ale tragediei, o arie numită *Primăvara* – o combinaţie de cânt religios, gen Palestrina, cu muzică de dans lent gen pavană. Pentru calităţile sale, filmul a fost distins cu „Leul de aur“ la Festivalul de la Veneţia, în 1954.

Romeo and Juliet; Giulietta e Romeo, 1954, Anglia-Italia; regia şi scenariul: Renato Castellani; imagine: Robert Krasker; muzică: Roman Vlad; decoruri: Gastone Simonetti; costume: Leonor Fini etc. Cu Laurence Harvey (Romeo), Susan Shentall (Julieta), Flora Robson (doica), Aldo Zollo (Mercutio), Sir John Gielgud (povestitorul) etc.

Căutarea autenticităţii a atins o cotă scandaloasă (pentru unii dintre critici, dar şi dintre spectatori) în versiunea lui Franco Zeffirelli. Aceasta reprezintă cea mai comentată şi cea mai cunoscută variantă a piesei, oferind argumente pentru o polemică între apărătorii tradiţiei shakespeariene şi adepţii formulelor inovatoare.



Olivia Hussey (Julieta) şi Leonard Whiting (Romeo) în *Romeo şi Julieta*, regia – Franco Zeffirelli, 1968.

Viziunea lui Zeffirelli a însemnat următoarele: renunţarea la ştiinţa rostirii versurilor, interpretarea spontană, eminamente realistă, folosirea în rolurile titulare a doi adolescenţi, actori amatori care au chiar vârsta eroilor (ea – 17, el – 18 ani). Regizorul afirmă: „*Romeo şi Julieta* m-a atras întotdeauna; găsesc că este o piesă esenţialmente modernă şi tema care e dezbătută în ea – neînţelegerea de către adulţi a lumii adolescenţilor – preocupă fiecare generaţie“. Tema urmărită fiind conflictul între generaţii, cineastul a accentuat violenţa şi erotismul, a cerut o interpretare cât mai naturală, începând cu replicile în versuri şi terminând cu nivelul comportamentului. Reproşurile n-au încetat să curgă. Într-o cronică s-a scris: „Datele de stare civilă trec înaintea celor istorice; partizanii Capuleţilor şi ai Montecchilor, amicii lui Romeo şi ai lui Tybalt se încaieră ca nişte bande rivale de huligani minori (...). Reprezentarea piesei capătă astfel un colorit pitoresc, o îndrăzneală în ritm, care exercită un oarecare farmec asupra publicului şi povestea de dragoste a celor doi eroi se încarcă cu o proaspătă impetuozitate senzuală (...)“.

În acest context, obiecţia prezenţei unor decoruri monumentale, concepute tot de Zeffirelli, a unor costume încărcate, de epocă, pare de bun-simţ. Dar farmecul juvenil al eroilor compensează astfel de defecte, deşi interpretarea lor a fost considerată nefericită în partea a doua a piesei, acolo unde tonul grav şi iminenţa morţii cer intensitate dramatică.

S-a spus: filmul are capacitatea de-a aduce în contemporaneitate subiectul şi tema piesei, e realizat captivant, trăieşte mai degrabă datorită autenticităţii personajelor interpreţilor săi decât frumuseţii textului shakespearian; gustul regizorului pentru jocul patetic e compensat de talentul de a mânui masele, de a regiza duelurile dintre membrii celor două familii; scena balului are valoarea unei reuşite de tip operetistic. Un rol important îl are muzica lui Nino Rota, acuzată de melodramatism, dar capabilă, totuşi, de a sugera emoţia iubirii, de a transmite obsesia reciprocă a protagoniştilor şi tristeţea condiţiei lor. În

concluzie, formula lui Constantin Popescu, „neorealism renascentist“, se potrivește cel mai bine acestui film care a italienizat drama shakespeariană, a imprimat un stil modern comportamentului, ținutei, limbajului tinerilor eroi, care amintesc, deși sunt îmbrăcați în veșmintele de epocă, de perechile din filmele neorealiste.

Romeo and Juliet, 1968, Anglia – Italia; regia: Franco Zeffirelli, scenariul: Franco Brusati, Masolino d'Amico, F. Zeffirelli, după piesa lui Shakespeare; imagine: Pasquale de Santis; decoruri: Renzo Mogiardino, Christine Edzard; costume: Danilo Donati; muzica: Nino Rota. Cu: Leonard Whiting (Romeo), Olivia Hussey (Julieta), John McEnery (Mercutio), Michael York (Tybalt) etc.

Dar îndrăznelile din 1968 ale lui Zeffirelli par o nimica toată pe lângă ultima ecranizare a piesei lui Shakespeare, aceea din 1996, aparținând lui Baz Luhrmann. Nu numai că Verona a devenit o metropolă americană contemporană, capii celor două clanuri fiind oameni de afaceri, săbiile fiind schimbate pe arme de foc ș.a.m.d., dar și montajul filmului e de o modernitate evidentă: s-a spus, pe bună dreptate, că stilul său e specific mai degrabă videoclipurilor decât unui film de lung metraj, că ritmul imaginilor, unghiurile și încadraturile lor sunt adesea inedite și au o violență care consună cu dramatismul acțiunii (scenele de confruntare dintre tineri sunt deosebit de sugestive în acest sens). Un efect de contrast este obținut prin păstrarea textului lui Shakespeare, care, performat de tineri sărind din mașini și mânuind revolvere, dă peliculei un caracter insolit. În orice caz, filmul nu e lipsit de tensiune și de poezie, având și sprijinul unei muzici potrivite. Are chiar și o anumită grandoare, sugerată de imaginile panoramice ale orașului și de simbolurile religioase care capătă o valoare contrastivă în lumea degradată, plină de violență, în mijlocul căreia povestea de dragoste a lui Romeo și a Julietei apare doar ca un bizar repaos între confruntările care arată, de altfel și din păcate, „natural“, în mediul contemporan al metropolei.



Olivia Hussey (Julieta) și Leonard Whiting (Romeo) în *Romeo și Julieta*, regia – Franco Zeffirelli, 1968.

Romeo și Julieta, SUA, 1996; regia: Baz Luhrmann; cu Leonardo DiCaprio (Romeo), Claire Danes (Julieta), John Leguizamo (Mercutio), Pete Postlethwaite (părintele), Paul Sorvino, Brian Dennehy etc.

TEME DE LUCRU

- Încercaţi să imaginaţi un alt mod de structurare / transformare filmică a piesei *O noapte furtunoasă* sau a oricărei alte opere caragialiene ecranizate.
- Vizionaţi filmul *Moromeţii*, în regia lui Stere Gulea, şi comparaţi-l cu romanul care l-a inspirat, punctând atât diferenţele, cât şi asemănările dintre opera scrisă şi opera cinematografică.
- (Re)citiţi schiţa *Vizită...*, de I.L. Caragiale, şi eliminaţi din text toate elementele care nu vi se par filmice, în ideea de a-l transforma în scenariu de film. Comparaţi apoi cu varianta cinematografică realizată de către Jean Georgescu în 1952.
- Comparaţi cele două ecranizări ale romanului *Balanţa*, de Ion Băieşu, una realizată de Alexandru Tatos, *Mere roşii*, cealaltă de Lucian Pintilie, *Balanţa*. Urmăriţi modul în care structura narativă şi dialogurile filmului rămân sau nu fidele romanului.
- Folosindu-vă de informaţiile din materialul de mai sus şi de bibliografia critică menţionată, alcătuiţi un tablou sinoptic al diferenţelor, respectiv asemănărilor dintre teatru şi film.

(M. Ig.)

BIBLIOGRAFIE: *** – *Contribuţii la istoria cinematografiei în România. 1896 – 1948*. Sub redacţia lui Ion Cantacuzino, Ed. Academiei RSR, Bucureşti, 1971; Barna, Ion – *Lumea filmului*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971; Bratu, Lucian – *Drumul spre artă al cineamatorului*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1990; Carabăţ, Dumitru – *De la cuvînt la imagine*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1987; Darian, Adina – *Mirajul statuetei de aur*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1985; Iliu, Victor – *Fascinaţia cinematografului*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1973; Lawson, John Howard – *Film şi creaţie*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1968; Lazăr, Ioan – *Arta naraţiunii în filmul românesc*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1981; Lazăr, Ioan – *Structuri filmice*, Ed. Junimea, Iaşi, 1983; Lazăr, Ioan – *Teme şi stiluri cinematografice*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1987; Oprea, Ştefan – *Statui de celuloid*, Ed. Junimea, Iaşi, 1972; Petrovici, Virgil – *Pădurea spânzuraţilor, un film de Liviu Ciulei*, Ed. Tehnică, Bucureşti, 2002; Suchianu, D.I. & Popescu, Constantin – *Filme de neuitat*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1972; Suchianu, D.I. & Popescu, Constantin – *Shakespeare pe ecran*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1976.

CUPRINS



Editura Paralela 45

Piteşti, jud. Argeş, cod 110174, str. Fraţii Goleşti 128-130;
tel./fax: (0248)63.14.39; (0248)63.14.92; (0248)21.45.33;
e-mail: redactie@edituraparalela45.ro

Bucureşti, cod 71341, Piaţa Presei Libere nr. 1,
Casa Presei Libere, corp C2, mezanin 6-7-8, sector 1;
tel./fax: (021)317.90.28;
e-mail: bucuresti@edituraparalela45.ro

Cluj-Napoca, jud. Cluj, cod 400153, str. Ion Popescu-Voiteşti 1-3,
bl. D, sc. 3, ap. 43; tel./fax: (0264)43.40.31;
e-mail: depcluj@edituraparalela45.ro

Tiparul executat ıa tipografia
Editurii Paralela 45

Lucrarea se adresează deopotrivă adolescenților care pășesc în prima clasă de liceu, tinerilor care se confruntă cu exigențele examenului de bacalaureat și de admitere, dar și colegilor profesori, în condițiile în care, prin apariția manualelor alternative, manualul unic și-a pierdut atributul de instrument instituționalizat și exclusivist în formarea elevului.

Denumirea de dicționar-antologie exprimă intenția autorilor de a pune la dispoziția elevilor citate substanțiale din operele literare aduse în discuție – în cazul poeziei, textele fiind reproduse în întregime –, pentru ca acestea să constituie un real prilej de discuții și confruntări de opinii, la orele de studiu sau în afara lor. Fragmentele și textele antologate sunt puternic susținute de date informative, rezumate, sugestii interpretative, teme didactice de lucru, trimiteri bibliografice, punând astfel la dispoziția celor interesați un instrument complex și adecvat, adus la zi din toate punctele de vedere.